Фальклярыстычныя даследаванні

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

ВЫПУСК 5

Пад навуковай рэдакцыяй Р. М. Кавалёвай

МІНСК
Бестпрынт
2008

УДК 398
ББК 82
Ф 84

Зацверджана кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта
28 красавіка 2008 г., пратакол № 5

Навуковы рэдактар:
Р. М. Кавалёва

Р э ц э н з е н т ы:
доктар філалагічных навук *І. В. Казакова*;
кандыдат філалагічных навук *В. А. Вараб'ёва*

Ф 84 **Фалькларыстычныя** даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. Вып. 5 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск : Бестпрынт, 2008. – 291 с.

ISBN 978-985-6873-04-4.

У пяты выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фалькларыстыкі. Гэта даследаванні, вынікі якіх былі прадстаўлены на VIII Шырмаўскіх чытаннях, праведзеных 29 лістапада 2007 г. на філалагічным факультэце БДУ.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 398
ББК 82

ISBN 978-985-6873-04-4

СЛОВА ПРА Р. Р. ШЫРМУ
(ЗАМЕСТ ПРАДМОВЫ)

Напачатку 2007 г. споўнілася 115 гадоў з дня нараджэння Рыгора Раманавіча Шырмы (8(20).1.1892, в. Шакуны Пружанскага раёна – 23.3.1978).

Постаць Р. Р. Шырмы прыкметна вылучаецца на фоне яго сучаснікаў. Нястомны збіральнік беларускага фальклору, удумлівы этнамузыказнаўца і фалькларыст, уважлівы ўкладальнік зборнікаў народных песень – як ва ўласных запісах і нотных расшыфроўках, так і ў апрацоўках для практычнай дзейнасці прафесійных і аматарскіх калектываў, заснавальнік шматлікіх хораў з беларускім песенным рэпертуарам, заснавальнік і кіраўнік Акадэмічнай харавой капэлы, якая цяпер носіць яго імя, педагог, публіцыст, грамадскі дзеяч… І ўсё гэта адзін чалавек – Рыгор Раманавіч Шырма, сапраўдны беларускі інтэлігент, патрыёт, усёй душою адданы Радзіме і беларускай песні, высокія эстэтычныя вартасці якой ён падкрэсліваў у сваіх артыкулах і практычна дэманстраваў праз выступленні капэлы. Яе канцэрт у Маскве ў дні другой дэкады беларускага мастацтва і літаратуры (1955) настолькі ўразіў Аляксандра Фадзеева, які слухаў па радыё выступленне гэтага цудоўнага хора, што ён з захапленнем пісаў: «Вы – вялікі і сапраўдны майстар, дарагі Рыгор Раманавіч. Безумоўна, калектыў, створаны Вамі, – гэта з’ява значная і незвычайная, гэта, безумоўна, адзін сярод першых, дзесьці ў першай пяцёрцы сярод харавых калектываў нашай краіны, такой багатай на хоры».

Праз песню Р. Р. Шырма здолеў паказаць душу беларускага народа, яго жывую гісторыю. У сваёй дзейнасці ён імкнуўся да таго, каб «вывучыць тыя асаблівасці творчага народнага калектыву, якія не даводзяцца развažаннямі, а заўсёды паказваюцца ў мастацкіх формах». Гэтая думка маэстра асабліва блізкая пазіцыі фалькларыстаўфілолагаў, якія зыходзяць з меркавання, што фальклор – перш за ўсё мастацтва слова, сінкрэтычна спаянага з напевам у лірычных жанрах вуснай народнай творчасці.

Фалькларысты Белдзяржуніверсітэта захоўваюць удзячную памяць аб Рыгоры Раманавічы Шырме, цудоўным чалавеку, які, нягледзячы на велізарную занятасць, заўсёды знаходзіў час, каб сустрэцца са студэнтамі і выкладчыкамі філалагічнага факультэта.

Ужо ў восьмы раз прайшлі на факультэце рэспубліканскія навуковыя чытанні ў гонар Р. Р. Шырмы, матэрыялы якіх складаюць аснову дадзенага зборніка. Ад студэнта да доктара навук – такі дыяпазон яго аўтараў. Адначасова, 29–30 лістапада, адбылася IV Міжнародная навуковая фальклорна-этналінгвістычная канферэнцыя, прысвечаная 115-годдзю з дня нараджэння Шырмы «Фальклорная спадчына Р. Шырмы і Г. Цітовіча: вопыт збіральніцкай, навуковай і папулярызатарскай дзейнасці ў кантэксце праблем адраджэння традыцыйнай культуры вёскі», у якой удзельнічалі даследчыкі фальклору з блізкага і далёкага замежжа.

Цесная сувязь Рыгора Раманавіча з БДУ выразна акрэслілася напрыканцы 60-х гг. Паводле ўспамінаў доктара філалагічных навук прафесара В. П. Рагойшы, які справядліва назваў Р. Р. Шырму ахоўнікам душы народа, ён разам з двума сябрамі-аднакурснікамі некалькі месяцаў запар дапамагаў маэстра ў падрыхтоўцы першага тома знакамітага шырмаўскага збору «Беларускія народныя песні». Студэнты сістэматызавалі, перапісвалі і вычытвалі рукапісы тэкстаў, пазней чыталі карэктурныя адбіткі, рабілі розныя паказальнікі.

Дзякуючы Р. Р. Шырме ў БДУ напрыканцы 60-х гг. акрэслілася доўгатэрміновая праграма лакальна-рэгіянальнага вывучэння беларускага фальклору. Расказваючы пра фальклор Пружаншчыны, ён натхніў універсітэцкіх фалькларыстаў на першачарговае збіранне і вывучэнне традыцыйнай палескай культуры. Ужо летам 1968 г. на яго роднай Пружаншчыне працавалі тры студэнцкія групы. Зусім невыпадкова кніжная серыя «Беларускі фальклор у сучасных запісах» распачалася рэпрэзентацыяй запісаў, зробленых на тэрыторыі роднага краю Р. Р. Шырмы – Заходняга Палесся. Вялікім гонарам стала згода Рыгора Раманавіча рэдагаваць першае выданне рэгіянальнага фальклору «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры» (Мн., 1973). Рыгор Раманавіч вельмі ўважліва прачытаў зборнік, выправіў недакладнасці ў тэкстах, унёс карэктывы ў назвы раздзелаў, структуру зборніка, напісаў яго прадмову. Яму было ўжо пад 80 гадоў, але трэба было бачыць, з якой цікавасцю Ры-

гор Раманавіч ставіўся да агульнай працы, наколькі тактоўна выказваў заўвагі, даваў парады. Заварожвалі самі гукі яго голасу з мяккай акцэнтацыяй палескай гаворкі.

Р. Р. Шырма паўплываў на лёс і лад думак Васіля Ліцьвінкі, таксама палешука, родам з в. Верхні Церабяжоў, што на Століншчыне. Малады універсітэцкі фальклярыст быў у захапленні ад Рыгора Раманавіча, якога ён усё жыццё лічыў сваім настаўнікам. З вялікай адказнасцю паставіўся Васіль Дзмітравіч да ўкладання кнігі Р. Р. Шырмы «Песня – душа народа» (Мн., 1976; навуковае рэдагаванне Н. Гілевіча), дзе былі сабраны артыкулы і рэцэнзіі, апублікаваныя на працягу 45 гадоў, пачынаючы з 1929 г. (перавыданне – 1993 г.).

У 1984 г. В. Д. Ліцьвінка паспяхова абараніў кандыдацкую дысертацыю на тэму «Р. Р. Шырма – фальклярыст». Як і Р. Р. Шырма, ён лічыў папулярызацыю беларускага фальклору найгалоўнейшай задачай. Узначальваючы навукова-даследчую лабараторыю беларускага фальклору, Васіль Дзмітравіч не стамляўся нагадваць пра запавет настаўніка збіраць, захоўваць і, галоўнае, усімі сродкамі папулярызаваць беларускую народную песню, бо вывучаць сабранае могуць наступныя пакаленні даследчыкаў.

Свае погляды на фальклор Р. Р. Шырма выказваў не толькі прама – у артыкулах, выступленнях, дакладах, прадмовах, але і ўскосна – праз структурную канфігурацыю зборнікаў, адбор тэкстаў, іх класіфікацыю, размяшчэнне, заўвагі. Напрыклад, ён лічыў прынцыпова важным друкаваць каляндарна-абрадавыя песні, пачынаючы не з калядак, як гэта звычайна рабілася, а з веснянак, бо ў народным святочным календары вясна трывала звязвалася з пачаткам новага года – дадатковым пацверджаннем для Р. Р. Шырмы паслужылі радкі валачобных песень, дзе веснавыя святы заўсёды, за рэдкім выключэннем, называюцца сярод гадавых першымі. Гэтай думкі прытрымліваўся і В. Д. Ліцьвінка. Раздзел «Абрадавая паэзія» ў зборніку «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць» (Мн., 1995), дзе ён быў адным з укладальнікаў, пачынаецца якраз з «Веснавых песень».

Вельмі шкада, што шырмаўская спадчына – цалкам ці ў асобных частках – не атрымоўвае належнай увагі. Задумаемся над фактамі: на працягу апошніх пятнаццаці гадоў у часопісе «Роднае слова» не было ніводнага артыкула пра Шырму. Вядома, яго запісы выкарыстоўваліся

ў зводзе «БНТ», але там яны губляліся сярод іншых. А між тым цэласны аналіз зборнікаў Р. Р. Шырмы як своеасаблівай калекцыі, «экспанаты» якой размешчаны згодна з воляй укладальніка, адкрывае новыя гарызонты для больш глыбокага вывучэння дзейнасці і поглядаў Шырмы, дазваляе лепш зразумець лад думак нашага славутага суайчынніка, які ўзбагаціў беларускую навуку дакладнымі запісамі песень у адзінстве слова і напеву. Па сутнасці, ён праклаў шлях для наступнага пакалення этнамузыказнаўцаў, сярод якіх асабліва вылучаюцца З. Я. Мажэйка, В. І. Ялатаў, Л. П. Касцюкавец, У. І. Раговіч, а пазней – І. Д. Назіна, Т. Б. Варфаламеева, Г. В. Таўлай.

Вяртанне да надрукаванага Р. Р. Шырмам уяўляе сабой зваротны рух па вектару часу, асэнсаванне ці пераасэнсаванне зробленага ім дзякуючы асацыяцыям з сучасным станам рэпрэзентацыі фальклору – асацыяцыям рознага віду: па падабенству, па сумежнасці ці кантрасту. Неабходнасць кантэксту заключаецца ў тым, што на яго фоне лепш відаць, наколькі унікальнай была постаць Шырмы, наколькі шырокай і шматграннай была яго дзейнасць, наколькі вызначальнымі для далейшага развіцця фалькларыстыкі і этнамузыказнаўства былі яго прынцыпы, інтарэсы, ідэйныя пазіцыі.

Р. Р. Шырма быў адным з нямногіх фалькларыстаў, хто свабодна выказваў думкі, якія разыходзіліся з пануючымі. Толькі цяпер у поўнай меры зразумела, наколькі заслугоўвае павагі навуковая пазіцыя Шырмы ў дачыненні да каляндарна-абрадавай паэзіі. У часы трыумфальнага шэсця т. зв. тэорыі працоўнага паходжання каляндарных свят, абрадаў і іх паэзіі, прапанаванай У. І. Чычаравым, Рыгор Раманавіч у адрозненне ад многіх фалькларыстаў не спяшаўся катэгарычна адмаўляцца ад папярэдніх навуковых думак. У ледзь не аднадушным хоры прыхільнікаў матэрыялістычнага падыходу да разумення генезісу абрадавай лірыкі яго голас не згубіўся. Р. Р. Шырма заставаўся на пазіцыі шматбаковага разгляду каляндарнай абраднасці ў сукупнасці яе жыццёвых вытокаў, псіхалагічнага напаўнення, адмысловай функцыянальнасці і міфалагічнага падмурку. На прыкладзе веснавой абраднасці ён паказаў, наколькі важна прымаць у разлік міфалагічны кампанент каляндарнай святочнай культуры: «Нашы далёкія продкі ладзілі спецыяльныя святы ў гонар вясны. Адно з такіх святаў называлася радаўніцай. Людзі ў дзень гэтага свята радаваліся, што прайшла

зіма і настае вясна. Святкаванне пачыналася праводжаннем міфічнай багіні зімы і закліканнем багіні вясны. Пазней на радаўніцу памінalі памёршых».

Так пісаў Р. Р. Шырма ў прадмове да трэцяга тома «Беларускіх народных песень» (Мн., 1962). І няхай скептыкі скажуць, што ў выказванні няма ніякага навуковага адкрыцця, што этымалогія тэрміна «радаўніца» не вытрымлівае крытыкі, але і яны мусяць пагадзіцца з важкасцю думак аўтара, іх відавочным суладдзем. І справа тут не так у змесце працытаванага ўрыўка, а ў пазіцыі Р. Р. Шырмы. Гэта цяпер міфалагічная праблематыка стала адным з прыярытэтных фалькларыстычных напрамкаў, а ў 1962 г. зварот да вывучэння міфалагізму абрадавай лірыкі лічыўся нават не навуковым анахранізмам, а адхіленнем ад магістральнай лініі савецкай навукі аб народнай творчасці.

Чаму яшчэ так важна вяртацца да шырмаўскай спадчыны, аналізу яго зборнікаў, нават запісаў асобных твораў. Без гэтага немагчыма па-сапраўднаму ведаць гісторыю беларускай фалькларыстыкі. Амаль 14 старонак прысвяціў Р. Р. Шырме аўтар кнігі «Беларуская савецкая фалькларыстыка» (Мн., 1987) А. С. Фядосік. «Нельга пераацаніць велізарны ўклад, які ўнёс у беларускую фалькларыстыку народны артыст СССР Рыгор Раманавіч Шырма», – так пачаў слова пра Шырму А. С. Фядосік, дзякуючы якому мы маем уяўленне аб развіцці навукі аб вуснай народнай творчасці ў савецкі час. Праўда, аўтар не сказаў ні слова пра тыя праблемы, з якімі сутыкаўся Р. Р. Шырма на практыцы. Мы разумеем прычыны існавання лакун у гістарычных даследаваннях, але даўно надышоў час запоўніць іх.

На жаль, часам і Рыгор Раманавіч Шырма, найвядомейшы ў рэспубліцы чалавек, быў безабаронны перад знешнім ціскам, ідэалагічным у тым ліку, і вымушаны ісці на ўступкі, каб справа яго жыцця – чатырохтомнае выданне беларускіх песень – убачыла свет. Толькі адзін прыклад. У «Фалькларыстычных даследаваннях» (вып. 3; Мн., 2006) прафесар БДАМ Л. П. Касцюкавец змясціла артыкул «Псальма о святом Юрии и цмоке, записанная Р. Р. Шырмой», у якім паведаміла са спасылкай на словы самаго Р. Р. Шырмы шакіруючы факт: у трэцім томе «Беларускіх народных песень» ён быў вымушаны замест запісанай і расшыфраванай псальмы «Былі людзі няверныя», дзе канфлікт адбываўся па лініі веры, змясціць пад нотным прыкладам іншую

версію сюжэта – «Даўно, даўно тое было», пазбаўленую хрысціянскіх элементаў. Падчас размовы з Л. П. Касцюкавец Р. Р. Шырма дазволіў ёй перапісаць сапраўдны тэкст псальмы, і цяпер мы маем магчымасць з ім пазнаёміцца. Музыказнаўца Л. П. Касцюкавец адзначыла тое, міма чаго праходзілі фалькларысты-філолагі: відавочную неадпаведнасць рытмікі надрукаванай псальмы нотнай расшыфроўцы, звязанай з тэкстам іншай будовы.

Разам з тым, як можна пераканацца, у зборніках Р. Р. Шырмы змешчаны сапраўды унікальныя тэксты і варыянты. Некаторыя ўтрымліваюць матывы, зафіксаваныя толькі ў яго запісах, што дае прастору для шэрага новых інтэрпрэтацый, больш глыбокага ўсведамлення мастацкага зместу твораў, лепшага разумення асноў міфапаэтыкі. Запісы Р. Р. Шырмы – той універсум, дзе кожны даследчык знойдзе цікавы аб'ект аналізу, іншая справа, ці гатовы мы ўбачыць яго спадчыну ў новым ракурсе, ці падрыхтаваны да таго, каб сказаць пра яе новае слова, ці здольны данесці да слыху шырокіх колаў грамадскасці, наколькі гэта важна для духоўнага здароўя нацыі – памятаць пра тых, хто паклаў жыццё, каб спыніць імгненне, зафіксаваць і тым самым захаваць для наступных пакаленняў скарбы беларускай народнай творчасці.

Кожны зборнік «Фалькларыстычных даследаванняў» – наша даніна павагі Рыгору Раманавічу Шырме за яго пачэсную працу.

Выказваем шчырую ўдзячнасць Максіму Рагойшу, Ізольдзе Ківель і Вераніцы Свірыд за дапамогу ў падрыхтоўцы і выданні зборніка, а таксама ўсім калегам і сябрам за маральную падтрымку.

Р. М. Кавалёва

Раздзел 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Анатолий Андреев

ТИП КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ФОЛЬКЛОРЕ

Принято считать, что литература отличается от фольклора наличием автора. В литературе появляется автор, в фольклоре автора еще нет. Таким образом, автор – начало индивидуальное в противовес коллективному фольклорному «автору» – становится показателем качества художественной ментальности. И качество это тем выше, чем более индивидуально-авторского присутствует в произведении.

Однако дело не в авторе как таковом, а в том, что он представляет собой субъект, способный сотворить **авторскую (персональную) картину мира**, способный сделать решающий шаг в **процессе превращения мироощущения в миропонимание.** Такой автор, субъект новой ценностной ориентации, тоже, разумеется, коллективной, но выраженной в уникальном исполнении, становится новой точкой отсчета в создаваемом художественном мире. Это оказалось возможным при одном, но решающем условии: человек стал думать, мыслить, относиться к себе как активному субъекту сотворчества (а не как безликому объекту). Иначе говоря, развитие потребности в мировоззренческом (идейно-психологическом) приспособлении человека к миру привело к появлению пусть и наивных, но все же «идейных систем», что и стало предпосылкой исчезновения фольклора как доминирующей формы прахудожественного сознания.

Если иметь в виду сказанное выше, то следует согласиться с тем, что исследование фольклора представляет собой реконструкцию, реставрацию того самого коллективного бессознательного, которое отразилось в образцах фольклора. Еще раз обратим внимание

на решающий нюанс: речь идет не о реконструкции архаического миропонимания (его еще в принципе не существовало), а о реконструкции **процесса функционирования коллективного бессознательного** в первозданном виде, о создании модели некоего синкретического прасознания, имеющего потенциальные возможности превратиться в сознание. Сверхзадача такого бессознательного функционирования – осуществить эффективное **приспособление**, для чего необходимо было **ощущать себя частью целого, неделимого и вечного мира,** что, естественно, воспринималось как гарантия безопасности (психологическая проекция такой гарантии – переживание «идеи» бессмертия, восприятие жизни как вечной жизни). Духовного как такового еще не было, поэтому нет оснований говорить о фольклоре как о собственно художественном (духовно-эстетическом) творчестве.

Однако не коллективное бессознательное **само по себе** является сущностным признаком фольклора. Коллективное бессознательное является определяющим, скажем, и для «Войны и мира», возможно, лучшего на сегодняшний день романа мыслящего человечества. Ведь в «Войне и мире» мы имеем дело с попыткой сознательного отношения к бессознательному, тогда как в фольклоре в принципе нет отношения «сознательное – бессознательное». Субъект речи не выделяется из бессознательного, автор, **субъект сознания**, еще не появился. Именно поэтому, кстати, **в фольклоре нет стиля** (есть начала поэтики, зачатки эстетической выразительности, но нет стиля), ибо **стиль – это феномен эстетического оформления перехода мироощущения в миропонимание**, «сцепки» одного с другим, феномен отношения «сознательное – бессознательное».

Фольклор становится объектом отношения только тогда, когда его начинают исследовать, когда возникают субъектно-объектные отношения. При этом, как ни парадоксально, существует опасность бессознательно перенести свойства сознания на фольклор как продукт всецело бессознательной жизнедеятельности. В подобном случае исследователь видит в фольклоре то, чего там в принципе не существует: он видит в нем себя, отражение свойств своего сознания. Это тоже трюк бессознательного; но кто сказал, что фольклорно-мифологическое начало исчезло из научного мышления? К сожалению, не исчезло.

Таким образом, **фольклор – это бессознательно-креативная деятельность**, у которой нет информационных возможностей, чтобы зафиксировать присутствие в ней сознательного начала. И способ (механизм) такой деятельности – функционирование бессознательных блоков, тяготеющих к моделям.

Итак, бессознательное (в том числе – и прежде всего – в фольклоре) функционирует на основе моделей, концептуальных образований, в создании которых принимает участие и сознание. Это и есть самый большой парадокс фольклора: его хочется считать результатом сознательной деятельности при очевидной бессознательности всех его исходных установок. **Фольклор амбивалентен**: в этом его загадка (точнее, в этом разгадка природы фольклора). Иными словами, модель мира в фольклоре состоит из «бессознательных» блоков – но это именно модель, т. е. конструкция, имеющая подобие смыслового центра. В этой связи необходимо конкретизировать: что такое **модель?**

Модель – это система отношений. (Под отношениями понимается информационное взаимодействие объектов, ведущее к их формально-содержательной – количественной и качественной – трансформации.) Всякая система (информационная по своей природе) тяготеет к превращению во внутренне противоречивую систему систем и, далее, в тотально противоречивую целостность, т. е. в такого рода систему систем, каждый элемент (объект) которой является уже не автономной частью целого, а моментом целостности, несущим на себе ее качественные характеристики. Изучать такой «элемент» – значит постигать целостность.

Методологией познания целостности является тотальная диалектика, определяющая современный уровень научного мышления.

Что представляет собой в данном контексте **«модель мира»?**

Это ментальная, умозрительная **версия универсума**, который как таковой держится на определенных фундаментальных «законах», на отношениях, имеющих характер системных. Модель мира в фольклоре – это попытка нащупать и развести «общее» и «частное» как «блоки», из которых состоит мир («блоки» становятся инструментом мышления), и сотворить вместе с тем первоначальный вариант сопряжения общего и частного. Вот она, информационная амбивалентность, результат мышления, уже отчасти «испорченного» стихийной диалектикой.

Отсюда следует: познание фольклора посредством современного научного мышления осуществляется как **выявление базовых, архетипических моделей приспособления к неделимому миру**, которые стали содержательной основой фольклора.

Приведем примеры, иллюстрирующие нашу мысль. Обратимся к классическому фольклору (к разным жанрам), фиксирующему «духовность» эпохи неолита. Классический фольклор – это классическое бессознательное.

Легенда. «*Калі свет яшчэ толькі зачынаўся, нідзе нічога не было. Усюды была мёртвая вада, пасярод вады тырчэў нейкі камень. Пярун трымаў у руках жорны, ударыў камень аб камень і выклікаў гром і маланку. Асколкі ляцелі на зямлю як стрэлы... адзін з асколкаў трапіў у гэты камень, і адтуль выскачылі тры іскаркі: белая, жоўтая і чырвоная. Упалі іскаркі у ваду. З гэтага вада ўся скаламуцілася, і свет памуціўся, а калі ўсё пасвятлела, аддзялілася Зямля ад Вады. І пачалося жыццё...*» [2, *32*].

Замова на стрэльбу. «*На сінім моры, на беражочку, на жоўтым пясочку стаіць дуб зялёны, да зямлі нахілёны. А з таго дуба як узняліся шуры бы буры, ветры кавуры, як нанасілі глушцоў, цяцерак, гусей і вутак, малога птаства, як цёмнай хмары...*» [1, *68*].

Замова ад злога духа. «*На сінім моры камень, на тым камні дуб, на тым дубе трыдзевяць какатоў, на тых какатах трыдзевяць гняздоў, на тых гнёздах трыдзевяць сарок, трыдзевяць урок – ад жаночага, ад дзявочага, ад хлапечага, ад мужчынскага...*» [1, *73*].

Небыліца «Не люба – не слухай». «*...Тут я ўспомніў, што косці засталіся на пожні. Думаю сабе: «Лаяць будуць людзі, што заграмаздзіў касцямі больш дзесяціны сенажаці. Пабягу ды скіну іх у раку». Прыбег, стаў падымаць хрыбет з рабрамі. Падняў я яго, потым як штуршну ад сябе! Я думаў, што ён упадзе ў раку, а ён адным канцом стаіць на зямлі, а другім у неба ўпёрся... Палез я па гэтым хрыбце на неба. Як лезці, дык лезу – і ўзлез. Бачу – у адной хаце пірушка, святыя гуляюць: п'юць гарэлку і віно... Ну, думаю сабе, з п'янымі, чалавеча, не замайся, а то яшчэ ненарокам бокі намнуць. Іду далей... ніяк не найду такога месца, дзе стаяў хрыбет. Бачу – ляжыць пілавінне. Я давай з яго вяроўку віць. Звіў доўгую вяроўку, прывязаў адзін канец яе і стаў спускацца з неба па вяроўцы. Спусціўся да самага канца вяроў-*

кі... Стаў, гэта, я на зямлю. Бачу – не наша зямля. Ну, думаю сабе, гэта, пэўна, пекла. Іду далей...» [1, *439*].

Очевидно, «базовую» (универсальную или, если угодно, общепризнанную) модель мира в фольклоре обнаружить без существенных натяжек невозможно. Специалисты говорят о «жанровых моделях мира» [3]. Получается: сколько жанров – столько и жанровых моделей мира. Мир безнадежно распадается?

Для сознания вообще и прасознания в частности это невозможно, ибо смысл появления и развития сознания, высшей информационной инстанции, в том и состоит, чтобы собирать мир воедино, чтобы в осколках обнаруживать момент целого. Анализ здесь является оборотной стороной синтеза, синтез предполагает анализ, и обе эти операции априори исходят из принципа целостности, целостного устройства «всего». Фольклор – это своего рода собирательство. Если посмотреть на функцию разных жанров, в которых отражаются разные модели мира, то функция эта одна: бессознательное приспособление к миру, состоящему из стихий, наблюдаемых ежедневно и невооруженным взглядом, а именно: неба, земли и подземной сферы (структурирующихся соответственно как универсальная модель «верх – середина – низ»). Отсюда деревья, камни, вода, а также прочие подручные средства, из которых ткется мир представлений. Что вижу – о том пою.

Соблазнительно говорить о бессознательной проекции «тело – душа – дух» в триадах фольклора; однако это уже к вопросу о фольклорно-мифологическом начале в науке, превращающем принцип целостности в принцип антинаучности.

Итак, бессознательное делает фольклор многообразным, но оно же делает фольклор фольклором, держит его в собственных границах.

Между прочим, из сказанного следует: гордиться фольклором, «неисчерпаемым наследием предков» – все равно, что павлину гордиться своим оперением, леопарду – окрасом великолепной шкуры или представителю белой расы – цветом своих глаз. Гордиться фольклором – акт сугубо бездуховный, который определяется все той же бессознательной, фольклорной в своей основе интенцией. Иное дело, если фольклорный элемент становится компонентом художественности, моментом авторской картины мира. Тогда мы имеем дело с культурным достижением.

Гордиться, т. е. выставлять на всеобщее обозрение представление о собственном культурном величии, можно только продуктом вполне сознательной деятельности, результатом персональных (разумных) усилий. Но с точки зрения разумных отношений – гордиться вообще глупо.

Фольклор лучше изучать, и лучше делать это с помощью современной методологии, позволяющей гордиться (если без этого никак невозможно обойтись) возможностями человеческого разума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі фальклор: хрэст. / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Мн., 1997.

2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мн., 2005.

3. *Лук'янава Т. В*. Жанр і карціна свету ў фальклорнай прозе // Веснік БДУ. Сер. 4. 2005. № 1.

Марина Хоббель

ВНУТРЕННЯЯ РЕАЛЬНОСТЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Как и в других произведениях искусства, в фольклорных текстах создается иная реальность, которая в пространстве текста занимает место внешней (по отношению к тексту) реальности. Эта иная реальность постоянно отсылает к внешней реальности, имитирует и замещает ее, однако никогда не вступает с ней в непосредственный контакт. Внутритекстовая реальность всегда остается реальностью *внутри* текста и ограничивается текстом. Вместе с тем она имеет смысл лишь относительно внешней реальности. Если бы внешняя реальность внезапно изменилась до неузнаваемости или вовсе исчезла в том виде, в каком она существовала в момент создания текста, а текст остался прежним, то внутритекстовая реальность немедленно превратилась бы в никому не понятный абсурд.

Однако ни один исполнитель фольклора не ставит себе первейшей целью создание иной реальности. Цели могут быть различны: от объяснения внешней реальности и описания способов взаимодействия с ней до восполнения недостающих сведений о ней или простого развлечения слушателей. Другое дело, что иная реальность создается в любом случае, вне зависимости от сознательных намерений исполнителя, и принимает зачастую причудливые формы, как, например, в сказках, где животные

живут людской жизнью, а люди могут разговаривать как с животными, так и с природными феноменами. Здесь обнаруживается существенное различие между фольклором и литературой. Современные литераторы часто сознательно ориентированы на конструирование иных миров, и чем причудливее они будут, тем лучше. Однако истории литературы известна и совершенно противоположная тенденция, в рамках которой авторы были озабочены показом «жизни как она есть». Последняя значимая попытка такого рода была предпринята писателями-натуралистами, но и она оказалась тщетной: «жизнь как она есть» осталась недостижимой, и стало окончательно понятно, что между двумя этими реальностями всегда проходит непреодолимый разрыв, трещина, через которую можно перепрыгнуть, но невозможно перекинуть мост.

Внутренняя реальность создается и функционирует в соответствии с собственной логикой и законами. Было бы соблазнительно сказать, что эта логика и законы формируются сами по себе в рамках внутритекстовой реальности, однако более верным будет утверждение, что первоначальный толчок к их формированию и поддержанию их действенности так или иначе исходит от создателей текстов.

Представляя себе какой бы то ни было мир, мы всегда прежде всего ориентируемся на две центральные категории, которые являются основополагающими для восприятия этого мира как возможного. Речь идет о категориях пространства и времени. Мир, не размещенный во времени и пространстве, находится за пределами человеческого восприятия и даже не может быть помыслен. Эти две категории невозможно исключить из любых мыслей о бытии. Даже «жизнь после смерти», которая, как утверждается, существует по ту сторону пространства и времени, мыслится относительно пространства и времени, хотя бы и в форме отрицания *нашего* пространства и *нашего* времени. Само отрицание здесь превращается в наиболее сильное из возможных утверждений: отрицание явления предполагает, что нам известно, о каком явлении вообще идет речь. К тому же ничто новое не может быть создано посредством одного лишь отрицания: сказать, что нечто существует по ту сторону пространства и времени, вовсе не означает описать это существование.

Вопрос о том, реальны ли в принципе пространство и время как объективные величины или же это только наше знание о них и особенности

нашего собственного существования делают их реальными, не является существенным в этой связи. Не вызывает сомнений, что пространство и время переживаются субъективно в сознании каждого человека. В то же время восприятие пространства и времени культурно обусловлено и, например, пространство и время современного европейца и древнего египтянина не идентичны друг другу. Процесс освоения этих категорий находит отражение в человеческой созидательной деятельности и продуктах этой деятельносит, прежде всего в языке, но также в различных типах текстов, в том числе фольклорных. Последний прорыв в восприятии пространства и времени (и как следствие – изменение восприятия мира) в нашей (западной) культуре связывается с теорией относительности Эйнштейна, однако предельно понятно, что даже эта теория не в состоянии дать исчерпывающий ответ на вопрос, что такое пространство и время и как эти две категории соотносятся друг с другом и с человеком как познающим субъектом.

Михаил Бахтин, анализируя формы времени в романе, предпочитает говорить о едином «пространстве-времени», или «хронотопе», который обозначает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, *253*]. Бахтинский термин, заимствованный из теории относительности, призван подчеркнуть неразрывность пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Бахтин указывает далее, что хронотоп имеет также существенное жанрообразующее значение и принимает различные формы в литературных жанрах. То же самое верно, разумеется, и относительно фольклорных жанров. Если посмотреть, например, на формы пространства и времени в преданиях и сказках, то легко заметить, что эти жанры, хоть они и сближаются на основании общей для них прозаической формы, демонстрируют существенное отличие в построении художественного мира.

Хронотоп в преданиях «фантастико-реалистичный» в несколько ином смысле, чем тот, который имел в виду Бахтин, утверждая, что фантастика фольклора всегда реалистична, поскольку «она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать» [1, *150*]. Вадим Руднев

предлагает различать три значения термина «реализм», из которых нас наиболее интересует второе – психологическое: «Реализм, реалистический – это такая установка сознания, которая за исходную точку принимает внешнюю реальность, а свой внутренний мир считает производным от нее» [2, *376*]. По отношению к хронотопу в преданиях термин «реализм» употребляется именно в этом втором значении.

По сравнению со сказками предания как жанр отличает специфическое отношение рассказчика и слушателей к тому, что рассказывается. Все, что рассказывается, является «правдой» в своего рода метафизическом смысле. История представляется как правдивая вне зависимости от того, верят ли в действительности рассказчик и слушатели в ее правдивость. Если сказка с самого начала воспринимается как выдумка (здесь мы, конечно, не берем в расчет предысторию сказки и ее предполагаемую связь с ритуалом), то предания призваны рассказать «как это было на самом деле», и рассказчик со слушателями заключают своего рода молчаливое соглашение о том, что они будут относиться к рассказу серьезно и оценивать его как возможный. Элемент недоверия, если он возникает, моментально дискредитирует как сам рассказ, так и рассказчика. Это верно в отношении не только исторических преданий, но также и мифологических, которые из всех преданий отличаются наиболее неправдоподобным содержанием. Но опять-таки, неправдоподобность тут исторически и культурно обусловлена, и то, что кажется маловероятным современному горожанину, в высшей степени вероятно в понимании крестьянина в XIX в.

История, рассказанная в предании, имеет ценность, только если она преподносится как правда. Для придания ей большего правдоподобия используются различные средства (будем называть их факторами достоверности), и среди них важнейшими являются: 1) привязка к определенному месту, 2) привязка к определенному времени, 3) собственные имена действующих лиц, 4) обращение к авторитетам, т. е. к индивидам, могущим подтвердить правдивость рассказа, или конкретным феноменам материального мира, являющимся результатом событий, рассказанных в предании.

Эти четыре фактора достоверности формируют реалистичный каркас для рассказываемой истории. Они призваны создать впечатление плотности реальности в тексте, ее действительности и стабильности,

постоянности измерений времени и места и переменности событий, которые оказываются вплетены в ткань плотной реальности времени и места («Вот это место, вот это время, а вот что здесь произошло»). Поэтому часто ради увеличения плотности реальности рассказчик предъявляет сразу все четыре или во всяком случае три фактора достоверности.

Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что время, место, собственные имена и авторитеты вовсе не являются константными величинами в текстах преданий. Напротив, они играют роль переменных, тогда как само событие становится константой («Вот что случилось – в ряде мест и времен»). В процессе рассказывания этого события происходит постоянная имитация действительности: рассказчик пытается перенести в текст фотографию (или, вернее, фоторобот) антуража, чтобы создать четкое реальное обрамление для своего рассказа.

Время и пространство на самом деле подменны, неопределенны в своей определенности. Названия мест, имена героев, рассказчиков и очевидцев, время действия могут быть любые. Важны не время и место, а сама история, которая должна казаться реальной благодаря мнимо реальному каркасу переменных. Локальность преданий поэтому мнимая, это искусная маскировка, которая тем более искусна, чем невероятнее история. При этом отсылки к локальному окружению будут тем важнее, чем менее вероятен рассказ. Историчность преданий тоже мнимая. События, отнесенные, например, к войне со шведами, могли бы точно с такой же вероятностью быть отнесены к любой другой войне, поскольку иные исторические референции кроме указания на военного противника в предании отсутствуют.

Вопрос о том, имела ли та или иная история место в действительности, бессмыслен для внутритекстовой реальности, поскольку относится исключительно к внешней реальности. Ссылки на внешнюю реальность в тексте служат лишь для того, чтобы сделать внутритекстовую реальность узнаваемой, или же создать иллюзию узнавания. Чтобы событие «появилось» и стало реальным для художественной реальности (и художественного сознания), достаточно описать его в предании, локализовав в определенном месте и времени. Вопрос о фактическом основании рассказанной истории таким образом упраздняется: она рас-

ценивается как правдивая в соответствии с реалистической установкой, характерной для предания как жанра, при этом оставляется без внимания степень фактической вероятности подобного события. Именно так функционирует «фантастико-реалистичный» хронотоп преданий: он предполагает общую реалистическую установку с одновременным фантастическим наполнением внутритекстовой реальности.

В отношении организации пространства-времени сказки довольно существенно отличаются от преданий. Пространство в сказках недифференцированно, безгранично и рассредоточенно, в то время как в преданиях оно компактно, определенно и структурированно. Сказочное пространство пунктирно, его можно представить себе в виде карты, на которую нанесены несколько известных точек, а остальная поверхность представляет собой сплошное белое пятно. Пространство преданий гомогенно, изучено и законченно. Сказочное пространство охватывает собой весь неопределенно протяженный людской мир (белый свет) и весь не менее неопределенно протяженный потусторонний мир. Единственная определенность, доступная сказкам, – это граница между этими мирами (река и мост через реку), однако и она на поверку может быть достаточно неопределенной, отмеченной лишь угрожающим ландшафтом (неспокойным морем, темным лесом, безжизненной горой и т. п.). В преданиях эти два мира сосуществуют в пределах одного и того же ограниченного и определенного пространства, которое, как калька, повторяет фактическое локальное пространство. Два мира как бы накладываются друг на друга, и их обитатели постоянно сталкиваются в этом общем пространстве.

Сказочное время, в свою очередь, создает иллюзию наполненности и законченности. В сказках происходит ряд событий, которые должны, по идее, заполнять собой это время. Кажется, будто каждое событие имеет начало и конец и их ряд структурирует сказочное время. Например, в волшебной сказке время может быть разделено на рождение героя, его детство, подвиг(и) и награду. Но если присмотреться повнимательнее, становится ясно, что время в сказке как будто не существует вовсе. Его просто пока еще нет. Рождение и взросление героя упоминаются безо всякой связи со временем. Иногда утверждается даже, что герой возмужал всего за несколько дней (таким образом подчеркивается его особенность), после чего облик и качества

героя навеки застыли. Герой никогда не становится старше. Все события, которые заполняют сказку и рассредоточены на обширных неопределенных пространствах, не оставляют на герое никакого следа. Неизвестно также, какое время эти события заняли, поскольку формальные упоминания о днях и ночах сами по себе еще не создают времени. Вся сказка представляет собой, таким образом, «вневременное зияние» (Бахтин) между рождением героя и наградой. Сказочный хронотоп абсолютно статичен и бесследен, он создается безграничным неопределенным пространством и иллюзорным временем. Этим он напоминает хронотоп греческого авантюрного романа в интерпретации Бахтина. Однако если авантюрный роман управляет случаем, то в сказке места для случайностей нет. Все предопределено заранее и происходит в соответствии с заранее установленным порядком. Слово «вдруг» не имеет никакого значения в сказке: герой должен совершить подвиг – и он его совершает, лжегерой должен потерпеть неудачу – и он ее терпит.

Время в преданиях, несмотря на общую неопределенность, все же приобретает большее значение, чем в сказках. Если время в сказках – несуществующее время, то в преданиях время не только есть, оно к тому же имитирует конкретное линейное время. События в преданиях занимают определенное место в пространстве и к тому же занимают некоторое время. И с действующими лицами, и с окружающей действительностью происходят определенные изменения *во времени*. Предания подчеркивают противопоставление «раньше – сейчас», например: *раньше* на хуторе была нечистая сила, *теперь* ничего такого там нет. При этом «сейчас» рассказчика является четкой координатой в преданиях, и все события размещаются по отношению к этой координате. В сказках такого рода размещение было бы бессмысленным, поскольку ничего из рассказанного в сказке не имеет отношения к реальному миру рассказчика.

Внутренняя реальность преданий может быть, таким образом, формально локализована во времени и в пространстве, поскольку в текстах содержатся все необходимые для этого референции. Такая ситуация должна была бы привести к более тесной связи с внешней реальностью и открыть сообщение между ней и внутритекстовой реальностью. Однако на деле этого не происходит, поскольку эти две реальности

представляют собой реальности различного плана, созданные из различных субстанций, которые не могут вступать в непосредственную реакцию друг с другом. Вместе с тем не вызывает сомнений, что между ними происходит опосредованный контакт, однако это уже предмет совсем другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bakhtin, Mikhail M.* Form of Time and of the Chronotope in the Novel / M. Bakhtin // The Dialogic Imagination: Four Essays / red. Michael Holquist. Austin, 1981. P. 84–258.

2. *Руднев, В.* Словарь культуры XX века / В. Руднев. М., 2001.

Александр Горбачев

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФОЛЬКЛОРА

Фольклор является основой и поэтому важной частью культуры, которая представляет собой иерархически организованную целостность. Единство культуры подразумевает наличие в ней противоречия между общностью, существующей среди ее уровней, и их иерархической соотнесенностью. Это означает, что во всех формах культуры есть общее, но в каждой отдельной ее форме оно репрезентировано индивидуальной, градационно выраженной мерой.

Критерием единства, или универсализирующим параметром культуры, выступает ее гносеологический потенциал (любые альтернативные критерии рано или поздно обнаруживают свою локальность и, следовательно, субъективность). Он же является критерием значимости каждого из уровней культуры. Верхнюю ступень данной иерархии занимает философия, гносеологические возможности которой максимальны. Если свести этот тезис к простой формуле, то она будет выглядеть так: больше философии – выше познавательный потенциал – больше культуры. Отсюда вытекает, что любая форма культуры обладает философским содержанием, выражающим ее гносеологические возможности и определяющим ее иерархический статус.

Сказанное полностью относится к фольклору. С гносеологической точки зрения он, как и всякий феномен культуры, за исключением философии, представляет собой идеологию – интеллектуализированную форму коллективного бессознательного. Специфика фольклора состоит в использовании им познавательного ресурса народной мудрости.

Она располагает самым большим количеством носителей по сравнению с остальными идеологиями и является их низовой сферой, за которой находится лишь обширная зона алогизма. Таким образом, в структуре коллективного бессознательного народная мудрость занимает место немного выше среднего.

Фольклор обладает отчетливой этно-национальной маркированностью, однако она не оказывает существенного влияния на гносеологические возможности народного творчества. Принципиальной для них является разработанность тех словесных жанров, в которых народная мудрость приобретает максимально адекватную форму. Среди них также наличествует иерархия и имеется своя вершина. В концентрированном виде народная мудрость представлена в пословицах, что свидетельствует об их наивысшей для фольклора гносеологической репрезентативности и дает нам основание ограничиться анализом произведений именно этого жанра.

В полном соответствии с природой коллективного бессознательного фольклор связывает познание с совместными, а не индивидуальными усилиями. Показательная в этом смысле пословица «*Ум хорошо, а два лучше*» [3, *255*] подчеркивает, что за истину народная мудрость принимает конвенциональность (согласованность мнений). Тем самым истина психологизируется, низводится с понимания до отношения.

Пословицы демонстрируют огромное множество мнений (Гегель назвал бы их совокупность дурной бесконечностью), из которых не выстраивается истина, если понимать ее философски, т. е. собственно понимать. Причина этой гносеологической несостоятельности пословиц в том, что истина противоречива, а фольклор позволяет лишь указывать на противоречия, но не оперировать ими. Иными словами, вместо диалектики народная словесность пользуется простейшим видом формальной логики – здравым смыслом, сущность которого заключается в неукоснительном соблюдении приоритета витальных, или психико-телесных (преимущественно житейских, повседневно-бытовых) ценностей над познавательными.

Запечатленные в пословицах противоречия не поднимаются до философского уровня, которому соответствует категория универсального. Они локальны по смыслу и ограничены рамками общего. Поэтому гносеологически наиболее значимыми являются те пословицы, в ко-

торых обобщение усилено сближением противоположностей и постижение закономерностей предпочтено констатации фактов: «*От любви до ненависти – один шаг*» [5, *246*], «*Промеж жизни и смерти блоха не проскочит*» [5, *267*], «Н*е тот живет больше, чей век дольше*» [5, *228*], «*Не ищи в селе, а ищи в себе*» [5, *217*], «*Не вкусив горького, не узнаешь и сладкого*» [5, *209*] и др.

Однако гносеологическая ценность этих пословиц не слишком велика, так как представленные в них противоречивые явления не настолько абстрактны, чтобы быть универсальными. Кроме того, необходимо учитывать, что в необъятном пословичном массиве процитированным образцам народной мудрости отведено весьма скромное место. А в глобальном контексте фольклора они просто теряются, несмотря на то, что фактически являются ведущими. Эта смысловая деиерархизация наглядно указывает на гносеологическую индифферентность народной словесности.

Аналогичная ситуация складывается и в отношении таких феноменов, как мышление и сознание. Пословицы трактуют их узкопрагматически, тем самым не возвышая до уровня категорий. «*Думай не думай, а лучше хлеба-соли не придумаешь*» [5, *87*] – в этой максиме содержится суть фольклорного представления о мышлении. Оно рассматривается как инструмент обеспечения средств к существованию, а не как цель человеческого существования, в рассуждениях о которой народная мудрость склоняется к мистической версии: «*Жить – богу служить*» [1, *53*].

Коллективное бессознательное, воплощенное в пословицах, не только низводит мышление до своих масштабов, но и открыто третирует его: «*Дума что борода: лишняя тягота*» [5, *86*]. Здесь присущая фольклору деиерархизация принимает утрированную форму: духовное (дума) уравнивается с натурно-телесным (борода) и признается никчемным.

Скептический подход к мышлению в пословицах актуализируется вследствие непонимания сути этого процесса. Фольклор не приветствует затраты времени на бесполезные, на его взгляд, поиски истины («*Долго думал, да ничего не выдумал*» [3, *240*], «*Долго думать – тому же быть*» [3, *242*], «*Думал много, да вошь поймал*» [3, *240*], «*Что больше думать – то хуже*» [3, *242*]), поскольку он не знаком с их

механизмом. Поэтому народная мудрость совершенно беспощадна к ошибкам, которые составляют неотъемлемую часть мышления, будучи его неизбежными издержками: «*Думай, да чтобы не передумывать*» [3, *240*], «*Передумка – недоумка*» [3, *241*]. Еще более хлестко звучит пословица, объединяющая негативную реакцию на мышление и его нюансы: «*Передумкой не воротишь. Рожают, так не думают*» [3, *240*]. За подобными сентенциями здравого смысла стоит представление о том, что мышление – тяжелый и малопродуктивный труд, которым предпочтительнее себя не обременять («*От думы голова трещит*» [3, *239*]), а если и возникнет такая необходимость, то лучше отделаться интуитивным прозрением: «*Думать хорошо, а отгадать и того лучше*» [3, *240*].

Народная мудрость учит с опаской относиться к мышлению, исходя из того, что оно не должно чинить препятствий удовлетворению витальных потребностей. Поэтому в фольклоре общее для типов человеческой деятельности противоречие между культурой и натурой (познанием и вербализованным представлением, сознанием и вербализованной психикой) разрешается в пользу натуры, а если и в пользу культуры, то низовой, обслуживающей натуру. И не удивительно, что пословицы, в которых превозносится культурное начало («*Ученье – свет, а неученье – тьма*» [3, *221*], «*Учи других – и сам поймешь*» [3, *219*], «*Ученый водит, неученый следом ходит*» [3, *223*], «*Корень учения горек, да плод его сладок*» [3, *219*] и т. п.), дискредитируются противоположными по содержанию: «*Век живи – век учись, а умри дураком*» [3, *220*], «*Много учен, а не досечен*», «*Без палки нет ученья*», «*Женатому учиться – времечко ушло*» [3, *218*] и др.

Планка народного представления о ценности культуры обозначена в пословицах все тем же абсолютом витальных потребностей: «*Не учась и лаптя не сплетешь*» [3, *221*]. Лапти, щи, дрова, телеги, иконы – и ни намека на целесообразность теоретических форм культуры, не говоря уже о философских.

В соответствии с конкретно-эмпирической методологией, доминирующей в фольклоре, пословицы высказываются и о главном инструменте культуры и познания – сознании. Этот термин неведом народной словесности, поэтому ему находится двойная синонимическая замена – ум и разум. Несмотря на их противопоставление в тех

пословицах, которые отдают первенство разуму перед умом («*Разум не велит – ума не спрашивайся*» [1, *53*], «Ум разумом крепок» [3, *266*], «*Ум доводит до безумья, разум до раздумья*» [3, *267*], «*Ум без разума – беда*» [3, *266*], «*Где ума не хватит – спроси разума*» [1, *53*] и т. п.), принципиальных оснований для их дифференциации народная мудрость не дает.

Зато она явно склоняется к тому, чтобы приписывать сознанию исключительно природное, а не культурное происхождение и в любом случае не придавать последнему существенного значения: «*Нет роженого, не дашь и ученого*» [3, *236*] (говорится об уме), «*Не родись богат, не родись умен, родись счастлив*!» [1, *495*], «*Родился неумным, дураком и помрешь*» [3, *160*], «*И всему учился, да ничему не доучился*» [1, *528*]. Если же сознание признается производным от неприродных факторов, то оно отождествляется с жизненным опытом, – как правило, бытовым и ни в коем разе – не мыслительным: «*Время разум дает*» [1, *53*], «*Наживемся, кума, – наберемся ума*» [3, *257*]. Еще примечательнее то, что в фольклоре отсутствует внятная информация о самосознании и самопознании, без которых невозможны ни сознание, ни познание, ни культура в полном смысле слова.

Народное творчество считается с ценностью сознания («*Где ум, там и толк*» [3, *236*], «*И сила уму уступает*» [3, *237*], «*Ум да разум надоумят сразу*» [3, *239*], «*Умные речи приятно и слушать*» [5, *312*]), однако не признает ее высшей и, следовательно, путает сознание с вербализованной психикой. Такая подмена позволяет фольклору находить у восхваленного им ума слабости и изъяны, которые уму категорически не свойственны. Одна пословица предупреждает о том, что его избыток не только возможен, но и опасен: «*От большого ума сходят с ума*» [3, *262*]; вторая предпочитает разуму наитие: «*Догадка лучше разума*» [5, *82*]; третья напоминает о его этической сомнительности: «*Много ума – много греха*» [3, *259*] и т. д.

Фольклор сравнивает сознание с витальными ценностями и прямо либо косвенно отдает приоритет им. В прямой форме это чаще всего происходит через сопоставление сознания с психикой («*Разумом крепок, а сердцем слаб*» [5, *271*]), богатством («*Богатый ума купит; убогий и свой бы продал, да не берут*» [2, *147*], «*Разума много, да денег нет*» [1, *53*], «*Рубль есть – и ум есть; нет рубля – нет и ума*»

[2, *150*]) и физической силой («*Сила разум ломит*» [5, *284*], «*Сила – ума могила*» [3, *238*]). В косвенной форме преимущество витальных ценностей над сознанием утверждается через наделение его ассистирующими функциями, т. е. через придание сознанию статуса не цели, а средства. В этом случае сознание выступает подспорьем во лжи («*Умная ложь лучше глупой правды*» [1, *495*]), в приобретении богатства («*Тот мудрен, у кого карман ядрен*» [2, *146*], «*Рубль – ум, а два рубля – два ума*» [2, *151*]), в военном деле («*Не копьем побивают, а умом*» [5, *82*]) и т. д.

Конкретно-эмпирическая методология распространяется в фольклоре и на ключевую гносеологическую ценность – истину. Это означает, что под истиной народная мудрость подразумевает фактическую достоверность (правду факта), а также правоту и справедливость. Тем самым создается возможность подмены гносеологического содержания этическим, но для фольклора подобные неувязки привычны. «*Истина не боится света*» [5, *118*], – заявляет пословица, не учитывая, что истина исчезает, если оказывается подвластной эмоциям.

Эмпирически приземленное толкование истины не препятствует фольклору изображать ее одним из средств добывания материальных благ: «*Кто правдой живет, тот добро наживет*» [5, *152*]. В пословицах отмечается также и то, что искажение правды факта и отсутствие справедливости приводят к психологическому дискомфорту («*Без правды не житье, а вытье*» [2, *372*]) и порождают напряженность в отношениях («*Кто правды не скажет, тот многих свяжет*» [5, *152*]). Поэтому похвала истине со стороны народной мудрости обусловлена здравомысленным расчетом и является декларативной: «*Правда дороже золота*» [3, *372*], «*Деньги смогут много, а правда все*» [2, *271*], «*Правда всегда перетянет*» [5, *264*] и т. д. И вместе с тем пословицы выражают гносеологический и этический скепсис: «*Правда прежде нас померла*» [2, *384*], «*Правду говорить – друга не нажить*» [5, *265*], «*На правде далеко не уедешь: либо затянешься, либо надорвешься*» [2, *384*] и т. п. Отсюда вытекает предсказуемая мораль: «*Правда – хорошо, а счастье – лучше*» [5, *265*]. Все эти зигзаги этической беспринципности и терминологические несостыковки, производимые народной мудростью, свидетельствуют о том, что для нее истина, по большому счету, безразлична и выступает разменной монетой витальной выгоды.

Гносеологическая индифферентность фольклора сущностно обнаруживает себя в таком атрибуте народной мудрости, как мистицизм. Делегирование познавательной способности и ее метафорического двойника – всемогущества мистическим инстанциям (богу, дьяволу, судьбе и т. п.) нашло свое отражение в пословицах: «*На человеческую глупость есть божья премудрость*» [2, *56*], «*Бог лучше знает, чего дать, чего не дать*» [2, *59*], «*Всяк про себя, а господь про всех*» [2, *54*], «*Все в мире творится не нашим умом, а божьим судом*» [2, *56*], «*Бог видит, да нам не скажет*» [5, *22*], «*Силен бес и горами качает*» [2, *72*], «*Судьба придет – по рукам свяжет*» [2, *97*].

При таком авторитете потусторонних сил человеку остается выбрать из них самую благоприятную для себя и верно служить ей, после чего к предназначению человеческого ума становится вполне применима мистическая мерка: «*Умная голова, разбирай божьи дела*!» [2, *58*].

Вера в бога и надежда на загробное воздаяние, будучи вершинами народной мудрости, плохо согласуются с фундаментальными для фольклора здравым смыслом и приверженностью к материальным благам. Поэтому иногда в пословицах заходит речь о мистицизме, который сочетается с меркантилизмом («*Не дал бог ста рублев, а пятьдесят – не деньги*» [2, *199*], «*Денежка не бог, а полбога есть*» [2, *149*], «*Без креста и молитвы не будет ловитвы*» [2, *63*]) и принимает нонконформистские (богоборческие) формы («*Что тому богу молиться, который не милует*» [5, *329*], «*На тебе, боже, что мне не гоже*» [5, *198*]).

Наконец, необходимо сказать о субъекте познания, или носителе сознания, каким он представлен в фольклоре. Помимо декларативно назначаемых на эту роль мистических инстанций, таковым является человек. Но все дело в том, что народная мудрость провозглашает гносеологически субъектным ментально женский (психико-телесный) антропологический тип. Позиция фольклора состоит в признании гносеологического превосходства женского начала над мужским, причем эту расстановку сил выражает идеология мужского шовинизма, в которую включены незначительные, но показательные феминистские элементы. Вот что говорится в пословицах об умственных способностях женщины: «*Волос долог, да ум короток*» [3, *64*], «*Собака умней бабы:*

на хозяина не лает» [3, *65*], «*Добрая кума живет и без ума*» [5, *80*], «*Перекати-поле – бабий ум*» [5, *329*] и т. п.

Процитированные суждения относятся к сфере коллективного бессознательного (ментально женского), поскольку они не отражают универсальность ума, а сосредотачиваются лишь на его локальных характеристиках. Кроме того, в приведенных пословицах желание унизить женщину поглощает потребность понять ее. Как следствие, в другой ситуации эти методологические дефекты порождают фольклорную сентенцию, которая настаивает на упразднении мужского пола в качестве доминирующего гносеологического субъекта: «*Бабий ум лучше всяких дум*» [5, *15*].

Проведенный анализ гносеологических возможностей фольклора побуждает сделать вывод о небеспредельности их. Однако нужно учитывать, что народная мудрость – это все-таки мудрость, точнее, детально оформленная система представлений, а не конгломерат алогизмов. Поэтому конструктивная полемика с фольклором является необходимым этапом эволюции в области познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1999. Т. 4.
2. Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: в 3 т. М., 1996. Т. 1.
3. Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: в 3 т. М., 1996. Т. 2.
4. Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: в 3 т. М., 1996. Т. 3.
5. Русские пословицы и поговорки. М., 1988.

Таццяна Лук’янава

ФАЛЬКЛОРНАЯ СВЯДОМАСЦЬ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНАГА

Мастацкая спецыфіка фальклорнага твора вызначаецца не толькі своеасаблівасцю яго прыроды, функцыянальнай ролі, бытавога прызначэння, у значнай ступені яна залежыць ад пэўнай мадэлі свядомасці, якая закладзена ў гэты твор, а больш дакладна – ад адметнасцей мастацкай калектыўнай свядомасці. Калектыўная фальклорная свядомасць носьбітаў беларускай вуснапаэтычнай традыцыі – гэта частка нацыянальнай свядомасці беларусаў, якая валодае, як адзначаюць айчынныя навукоўцы, адноснай самастойнасцю. Яе актыўнасць «знайш-

ла выяўленне ў выбіральных адносінах да агульнай культурнай спадчыны ўсходніх славян, у захаванні адных фальклорных жанраў, сюжэтаў, вобразаў і ў абыякавасці да другіх, у своеасаблівасці пошуку шляхоў пашырэння жанрава-стылёвай базы нацыянальнага фальклору і ў распрацоўцы новых, арыгінальных формаў і сюжэтаў» [1, *392*].

Чым архаічней фальклор, тым бліжэй ён да міфатворчасці [4, *3*]. Тлумачыцца гэта моцным уплывам міфалогіі на фальклорную свядомасць, асабліва на ранніх этапах развіцця грамадства, яе залежнасцю ад стэрэатыпаў міфалагічнага мыслення. Хаця апошнія, як паказваюць сучасныя даследаванні, аказаліся надзвычай жыццяздольнымі і дагэтуль праяўляюць сябе ў самых розных сферах. Калі міф сакральны, у яго вераць безумоўна, а яго свядомасць – адзіная і ўсеагульная для першабытнага калектыву, то фальклор, нават калі ён выконвае сакральныя функцыі, мае пераважна мастацкую прыроду. Эстэтычнаму тут належыць першае месца, сакральны кампанент займае падпарадкаванае становішча, пашыраючы сэнс эстэтычнага. Фальклорныя веды аб свеце прадстаўлены ў адметнай, мастацкай форме, і ў залежнасці ад таго, якой іменна, у іх могуць верыць або не верыць, а фальклорная свядомасць – толькі частка агульнай структуры калектыўнай (і індывідуальнай) свядомасці. Для нацыянальнай свядомасці беларусаў люба і міла ўсё навакольнае асяроддзе. У сваім сінкрэтычным адзінстве прасторы і часу яно называецца Радзімай (вялікай і малой) або Бацькаўшчынай. Інакш у міфалагічнай свядомасці, дзе прастора расчляняецца па аксіялагічнай восі на аб’екты, створаныя богам (зямля) і чортам (балоты, горы). А для фальклорнай свядомасці несумненнай рэальнасцю з’яўляецца эстэтычна значны вобраз зямлі.

Вызначальнай рысай фальклорнай свядомасці з’яўляецца моцны выяўленчы пачатак. Цалкам відавочна, што свет, створаны ў легендах пра паходжанне зямлі і балот, – мастацкі. Ён адрозніваецца ад рэальнага і міфалагічнага іншага роду сістэмнасцю, пабудаванай на супрацьпастаўленні брыдкага і прыгожага. Міфалагічная падзея стварэння зямлі падаецца як эстэтычны акт: «Рабіў Бог зямлю. Выгладзіў, выдзелаў – люба паглядзець. Гладзенькая, кругленькая, як шпакова яйка. Адляцеў троху воддаль дый дзівіцца з сваёй працы, што добра ўдалося» («Адкуль горы ды балоты» [2, *35*]). Як вядома, ідэі і пачуцці, выражаныя ў мастацкай форме, валодаюць вялікай сілай уздзеяння,

а таму засвойваюцца на ўзроўні звычайнай свядомасці значна лягчэй за тыя, якія прапануюць іншыя формы культурна-грамадскага ўздзеяння. Дзякуючы гэтаму фальклорная свядомасць набыла важнейшую для народнай культуры функцыю накапляльніка і транслятара традыцыйных уяўленняў, у тым ліку і міфалагічных, хоць часам і не яўна.

На нашу думку, было б занадта вузка вызначаць фальклорную свядомасць толькі як мастацкую свядомасць калектыву. Сам фальклор сучасныя мастацтвазнаўцы лічаць мастацтвам не ў поўнай меры. Згодна з эстэтычным слоўнікам, «фальклор з’яўляецца адначасова мастацтвам і не-мастацтвам» [7, *79*]. Улічваючы шматфункцыянальнасць фальклору, яго цесную сувязь з рытуальна-абрадавай сферай, пранізванне ім літаральна ўсіх сфер народнага жыцця, становіцца відавочна, што фальклорная свядомасць не зводзіцца толькі да мастацкага кампанента, яна значна шырэй. Аднак для даследавання вусна-паэтычных твораў мастацкі кампанент фальклорнай свядомасці мае першаснае значэнне.

Найбольш агульныя рысы фальклорнай свядомасці як «мастацкай свядомасці стваральнага калектыву» адзначыў Б. М. Пуцілаў у сваёй працы «Метадалогія параўнальна-гістарычнага вывучэння фальклору» (1976). На яго думку, фальклорную свядомасць можна вызначыць як «спецыфічную светапоглядна-эстэтычную прызму», уласцівую толькі фальклору, «скрозь якую праламляюцца калектыўныя ўяўленні» [5, *181*]. Вучоны таксама дадае, што «фальклорная свядомасць абумоўлена агульным светапоглядам, але, з’яўляючыся вытворным ад яго, валодае адноснай самастойнасцю і не супадае з ім у сваёй структуры і ў характары мадэліравання аб’ектыўнай рэчаіснасці» [5, *181*]. Фальклорная свядомасць арыентавана на адметную эстэтыку, для якой характэрна перавага фантастычнага над эмпірычным, ідэальнага над рэальным, умоўнага над верагодным, гіпербалізацыя, выдумка, абагульненні на ўзроўні пажаданага і інш. Зразумела, што ў розных жанрах фальклору яна праяўляецца па-рознаму праз спосабы арганізацыі мастацкага матэрыялу і адметнае паэтычнае бачанне свету. Фальклорная свядомасць выступае своеасаблівым рэгулятарам мастацкіх адносін з рэчаіснасцю, вызначае параметры фальклорнага быцця, фальклорныя арыенціры і, дзякуючы творчай дзейнасці, здольная ўплываць на ўмовы свайго існавання.

Фальклорная свядомасць валодае ўласцівасцямі, найбольш важнымі з якіх з'яўляюцца, з аднаго боку, яе устойлівасць, а з іншага – адносная зменлівасць. Мяняецца свет, які прапускаецца праз фільтры фальклорнай свядомасці, мяняецца і яна сама, аднак вельмі павольна і непрыкметна для яе носьбітаў. Калектыўны практычны вопыт назапашваўся стагоддзямі і засяроджваўся ў традыцыі, якая выступала адзіным дастаткова надзейным фундаментам існавання калектыву. Паколькі традыцыя, згодна з К. В. Чыстовым, «інтэгравалася, замацоўвалася і акумуліравалася» пераважна «ў фальклорнай форме» [6, *8*], то фальклорная свядомасць таксама ў значнай ступені традыцыйная. На мастацкім узроўні гэта праяўляецца ў стэрэатыпным, формульным апісанні разнастайных бакоў сацыяльнай і прыроднай рэальнасцей, а таксама залежнасцю ад пэўных мастацкіх норм і прынцыпаў.

Думка пра тое, што за павер'ямі, прыказкамі, загадкамі, легендамі, казкамі стаяць адметныя сістэмы мыслення, не новая ў фалькларыстыцы. Але пытанне аб тым, што гэта за сістэмы і як яны функцыяніруюць, як, дарэчы, і шмат іншых пытанняў, звязаных з асаблівасцямі функцыяніравання чалавечай псіхікі, дагэтуль застаецца без адказу. Фальклорная творчасць, як піша Б. М. Пуцілаў, уяўляе сабой «складаны, працяглы ў часе працэс нараджэння, складання і эвалюцыі твора шляхам слоўнага (або слоўна-музычнага) пераўтварэння, пераўвасаблення, пераасэнсавання, адмаўлення пэўнай перадтэкставай, дафальклорнай рэальнасці (у выглядзе сістэмы ўяўленнняў, абрадаў, іх элементаў, эмпірычныхназіранняў і ўражанняў і г. д.) або ўжо існаваўшай раней рэальнасці фальклорнай (у выглядзе сюжэта, тэксту, сістэмы жанру і г. д.)» [5, *179*]. Функцыя «пераўтварэння», «пераасэнсавання» рэальнасці належыць працэсу фальклорнага мыслення.

Мысленне – катэгорыя, якая абазначае «працэсуальнасць функцыяніравання свядомасці» [3, *665*]. Фальклорнае мысленне ўяўляе сабой працэс творчай перапрацоўкі элементаў пазамастацкай і мастацкай рэчаіснасці ў завершаны свет фальклорных твораў, што адбываецца ў слоўнай форме і ў межах пэўнай традыцыі. Напрыклад, штуршок да з'яўлення тапанімічных наратываў даюць пытанні «Адкуль?», «Чаму?», «Як?» і да т. п. Пры адказе на іх фальклорнае мысленне носьбітаў вуснапаэтычнай традыцыі задзейнічае шырокае кола пазамастацкіх рэалій, сярод якіх назва вёскі (урочышча, кургана, рэчкі, балота), міфалагічныя

ўяўленні, атмасферныя з'явы, элементы мясцовага пейзажу і побыту, дэталі грамадскага ладу і г. д. Аповед абапіраецца на «жыццёвую» падзею (кропкавую або працяглую), але афармляецца згодна з жанравым канонам, мадэль якога ўжо прысутнічае ў фальклорнай свядомасці. Стыль выказвання пазбаўлены рытарычнасці. Для яго характэрны тэмпаральныя формулы з адпаведнымі апорнымі элементамі: пазначэння няпэўнага часу («калісьці», «раней», «даўным-даўно», «некалі», «прыблізна», «было», «жыў» і інш.), неакрэсленага пачатку звычайнай або адзінкавай (прэцэдэнтнай) падзеі («аднойчы», «неяк», «адзін раз») і яе выніку («таму», «адсюль», «пазней», «з таго часу», «у памяць», «і вось», «пасля», «потым», «так», «і пайшло», «і сталася», «ад гэтага» і інш.). Як бачна, мастацкі хранатоп уяўляе спалучэнне канкрэтнай геаграфічнай прасторы і няпэўнага часу. Вобраз падзеі можа мець розную модусную афарбоўку, вар'іравацца ад нейтральнай (паведамленне) да трагічнай, драматычнай, рамантычнай, камічнай і інш. Напрыклад: «...Страшная падзея адбылася ў ноч перад Вялікаднем. Гэта свята святкаваў кожны, толькі шавец, прагны да багацтва і грошай, шчыра працаваў у гэту ноч. Разгневаўся Бог і паслаў вялікую кару на шаўца. Чулі людзі, як у шуме ветру, у грукаце і стогнах збывалася кара. Ніхто не знаў, якой нечаканай смерцю памёр шавец. Яго хата ператварылася ў невялікі камень, які падобны на звычайную сялянскую хатку. Камень на тым самым месцы захаваўся і да нашых дзён. З тых пор людзей, якія жылі непадалёк, сталі называць каменцамі, а самую вёску – Камень» («Чаму вёска называецца Камень» [2, *305*]).

Трэба таксама адзначыць, што фальклорнае мысленне трансфармуе абраныя бакі рэчаіснасці не проста ў вуснапаэтычныя творы, а ў творы пэўнага жанру. Гэты працэс мае характар заканамернасці і залежыць, як паказалі назіранні, у першую чаргу ад абранага прадмета мыслення. Няцяжка заўважыць, што такія жанры і жанравыя разнавіднасці, як былічка, рэлігійная легенда, звязаны з асэнсаваннем носьбітамі вуснапаэтычнай традыцыі пераважна звышнатуральнага свету; этыялагічныя, тапанімічныя легенды, небыліцы – з асэнсаваннем свету прыроднага; этнаганічныя, гістарычныя легенды, сказы – грамадства і грамадскіх адносінаў. Дадзенае назіранне дазваляе выказаць меркаванне, што фальклорнае мысленне мае не суцэльную, а жанрава дыферэнцыраваную будову, што, у сваю чаргу, дазваляе вылучаць жанравае мысленне.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кабржыцкая Т., Кавалёва Р.* Выявы нацыянальнай свядомасці ў беларускім фальклоры // Беларусіка-Albaruthenika. Мн., 1993. Кн. 2

2. Легенды і паданні / Склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. Мн., 2005.

3. *Мацкевич В. В.* Мышление // Всемирная энциклопедия: Философия / Сост. А. А. Грицанов. М., 2001.

4. *Мелетинский Е. М.* Миф и историческая поэтика фольклора. М., 1977.

5. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

6. *Чистов К. В.* К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964.

7. Эстетика: словарь. М., 1989.

Вячаслаў Рагойша

ВІНЦЭНТ ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ – ФАЛЬКЛАРЫСТ

Магчыма, для некага такая назва артыкула здасца дзіўнай. Сапраўды, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч (1808–1884), як і ўсе рамантыкі пазамінулага стагоддзя, неаднаразова звяртаўся – у камедыях «Сялянка» (1846), «Пінская шляхта» (1866), паэме «Гапон» (1854), вершаванай аповесці «Купала» (1856) і інш. – да народна-паэтычнай творчасці беларусаў. Аднак гэта, зразумела, яшчэ не дае яму права называцца фалькларыстам. Мы ж не ведаем ніводнага фалькларыстычнага даследавання пісьменніка, ніводнай ягонай спецыяльнай публікацыі запісаў фальклорных тэкстаў – у адрозненне, скажам, ад яго сучаснікаў Аляксандра Рыпінскага [4], Яна Чачота [3], Паўла Шпілеўскага [2], Івана Насовіча [1] і некаторых іншых. І ўсё ж, думаецца, ёсць поўная рацыя назваць Дуніна-Марцінкевіча фалькларыстам. Паспрабуем даказаць гэта на прыкладзе самага ранняга з вядомых нам сёння твораў пісьменніка – лібрэта камедыйнай оперы «Сялянка» («Ідылія»), над якой ён працаваў у 1842–1844 гг. і якая выйшла асобным выданнем у Вільні ў 1846 г. [5].

Бадай, ва ўсіх творах першага класіка новай беларускай літаратуры мы лёгка адшукаем узоры беларускай вуснай народнай паэзіі – песні, прыпеўкі, прымаўкі, прыказкі, розныя выслоўі. Несумненна, ён іх запісваў, паколькі ўтрымаць у галаве вялікую колькасць фальклорных адзінак, прычым успомніць іх у адначассе, падчас творчай «ланцуговай рэакцыі», проста немагчыма. Ды і натура майстра мастацкага слова такая, што, нешта цікавае пачуўшы, ён не можа гэтага не занатаваць.

Мяркуючы па ўсім, у Дуніна-Марцінкевіча была вялікая калекцыя фальклорных твораў, сабраная ім у розных мясцінах Беларусі, найперш на Бабруйшчыне, дзе ён нарадзіўся і правёў свае юнацкія гады, і на Валожыншчыне, дзе пражыў большую частку свайго сталага жыцця і напісаў усё, што мы сёння ведаем. Хутчэй за ўсё такія запісы захоўваліся ў яго хатнім архіве, у знакамітым старым куфры, куды ён складаў рукапісы арыгінальных твораў і які, як вядома, згарэў, на жаль, разам з хатай у часе пажару ў Люцінцы. Тым не менш сёння мы хаця б часткова можам аднавіць тыя запісы, і аднавіць у іх аўтэнтычнасці, што пацвердзіць наша выказванне пра Дуніна-Марцінкевіча як аднаго з самых першых беларускіх фалькларыстаў, актыўнага збіральніка скарбаў народнай творчасці амаль два стагоддзі таму назад. І ў гэтым нам дапаможа сам *спосаб выкарыстання* пісьменнікам асобных фальклорных тэкстаў.

Мы звычайна гаворым пра *творчае выкарыстанне* фальклору ў арыгінальнай пісьменніцкай працы. Маецца на ўвазе наступнае: паэт, празаік або драматург, звяртаючыся да твораў розных фальклорных жанраў (казкі, песні, прыказкі і прымаўкі і г. д.), выкарыстоўвае іх для вырашэння сваіх пэўных мастацкіх задач – стварэння канкрэтнага хранатопа твора, мадэлявання яго сюжэтнай канструкцыі, для вобразнай (у тым ліку моўнай) характарыстыкі персанажаў і інш. Пры гэтым, як правіла, сюжэты, матывы, фальклорныя моўныя клішэ і г. д. у новай мастацкай сістэме, якой з'яўляецца прыгожае пісьменства, некалькі (а часам і значна) відазмяняюцца. Вылучаць іх з літаратурных твораў, рэстаўрыраваць у «чысты» фальклорны кампанент, часта немагчыма, дый няма патрэбы. Такое стаўленне да беларускага фальклору мы можам назіраць у творчасці Адама Міцкевіча, Яна Баршчэўскага, Яна Чачота, Уладзіслава Сыракомлі…

Што да Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, то характар выкарыстання ім асобных кампанентаў з адметнай сістэмы беларускай вусна-народнай творчасці, у першую чаргу песень, прыказак, прымавак, выразна своеасаблівы. Іх ён выкарыстоўваў (перш за ўсё ў ранні перыяд творчасці), як кажуць, жыўцом, без аўтарскай апрацоўкі, звычайна без змен устаўляў у свае творы. Такія ўстаўкі мы называем *аплікацыямі* [*2]. Перад аплікацыямі, як правіла, з'яўляліся своеасаблівыя «падводкі», якія адмяжоўвалі маўленне аўтара (персанажа) ад фальклорнага тэк-

сту: «Знаеш прымоўку: …», «Знаеш прыгаворку: …», «Знаеш прыпавесць: …», «Добра кажа тая прыгаворка: …» і г. д.

Чым выкліканы такія шматлікія аплікацыі (іх у «Сялянцы» налічваецца каля 120)? Адказаць на гэта пытанне адназначна нельга. Праявілася тут, несумненна, добрае веданне Дуніным-Марцінкевічам фальклорных тэкстаў, своеасаблівы яго піетэт перад імі. Відаць тут і некалькі наіўны, прасталінейны спосаб выкарыстання фальклору ў беларускай мастацкай літаратуры новага часу на самым раннім этапе яе развіцця (канец XVIII – пачатак XIX ст.). Разам з тым, думаецца, такое, аплікацыйнае, выкарыстанне малых фальклорных жанраў абумоўлена жаданнем пісьменніка ўвесці іх не толькі ў мастацкі, але ў навуковы, а таксама ў сацыякультурны кантэкст. Што да навуковага, то друкаванне ў нязменным выглядзе прыказак, прымавак, песень у складзе мастацкіх твораў было адначасова і *адной з першых у беларускай фалькларыстыцы іх публікацыяй*. Як мы ведаем, найбольш раннія запісы беларускіх народных песень, прыказак і прымавак з’явіліся ў кнізе А. Рыпінскага «Беларусь» (Парыж, 1840). Але, надрукаваная за мяжой, прычым з выразнымі антыцарскімі выказваннямі, яна ў тагачаснай Беларусі распаўсюджвацца не магла. Каля 200 прыказак і прымавак, разам з некаторымі песнямі, увайшлі ў зборнік Я. Чачота «Вясковыя песенькі з-над Нёмана і Дзвіны, некаторыя прыказкі і ідыёматызмы», надрукаваны ў Вільні ў тым жа, што і «Сялянка», 1846 г. Вось, бадай, і ўсё, на што хоць тэарэтычна (але, зразумела, не практычна) мог абаперціся пісьменнік, ствараючы «Сялянку». Што да сацыякультурнага кантэксту, то ў сваіх творах арыгінальнае багацце беларускай народнай паэзіі пісьменнік наглядна дэманстраваў сваім чытачам з выразнымі асветніцкімі і выхаваўчымі мэтамі. Бо чытачамі (а ў час спектакляў – слухачамі) у той час былі ў першую чаргу прадстаўнікі апалячанай шляхты, якія і да сялян, і да ўсяго беларуска-сялянскага ставіліся грэбліва. А «чыстая ж», самай высокай пробы паэзія гучала менавіта з сялянскіх вуснаў! Значыць, і да сялян, і да беларускай мовы стаўленне пануючага класа, на думку пісьменніка, павінна было змяняцца, паляпшацца…

У дадзенай публікацыі ўзоры беларускага фальклору ў запісах Дуніна-Марцінкевіча ўзяты з арыгінальнага двухмоўнага (беларуска-польскага) лібрэта камедыі-оперы «Сялянка» [*2]. Як вядома,

у «Сялянцы» на беларускай мове гавораць войт Навум, Ціт і іншыя прыгонныя сяляне, на польскай – мясцовае панства. У арыгінале беларускі тэкст, як і польскі, запісаны лацінскімі літарамі. Тут жа яны заменены на аналагічныя кірылічныя. Пры гэтым характар тагачаснага напісання (вымаўлення) захоўваецца, што дае, апрача ўсяго іншага, магчымасць убачыць адметнасць беларускай мовы пачатку XIX ст., літаратурны варыянт якой адным з першых замацоўваў Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч.

Парэміі
(прыказкі, прымаўкі, ідыёмы)

Аб воўку памоўка, а ён тут.

Абеџанка цацанка, а дурному радасьць.

Аддай Боская Богу, панская – пану.

Апошніх сіл дабываць [**Ціт**: А мыж такі *апошніх сіл дабываем*, штоб на іх (*паноў*. – В. Р.) прыхаці зарабіць].

Ат Бога грэх і ат людзей сьмех.

Ат ліха ціха, а дабра ня чуваць.

Блёкату наесьціся [**Наум**: …а лятае! а бегае! як бы *блёкату наеўся.*].

Брухам стол атсунуць [**Наум**: …ні калі я ў цябе *брухам стол атсунуў*, і маўчаць не буду].

Ведаў Бог, каму не даў рог.

Весел, як сват на вясельлі, здароў, як вада, а багат, як зямля.

Веліць пан, то скачы, уража!

Вешацца на шыю [**Наум**: …падсядзь к вам, дак і самі *вешаецяся на шыю*].

Вушы вянуць [**Наум**: У пана аж *вушы павялі*].

Вялікага сабакі вялікі брэх!

Гдзе толька мужык з слаўцом, там за нім пуга з узлом.

Гдзе увеселеньня, там і прэбачэня.

Горш, калі баішся: і ліха ня мінеш, і надрыжышся.

Госьць у дом, Бог у дом.

Гўбы не жалаваць [**Наум**: Відна, кум, што ты ўчора *губы ня жалаваў*].

Да Бога высока, да пана далёка.

Дабры' бабры [**Наум**: …відна, што *дабры бабры.*].

Да пары збан ваду носіць.

Даць чосу ў спіну [**Наум**: Цяпер мы паганьску сыну *Дадзім* добра *чосу ў спіну*!].

Дзеўка як цэўка, а як гляне, дык і серца дастане.

Дзеўкі так любяць, што за кулакамі і свету божаго ня відаць.

Духі вытрасьці [**Ціт**: Бо калі ён далей так над намі здзекавацца ня перастане, то ўсе *духі вытрасе*].

Жонка як галубка, ціха як авечэчка, прыгожа як красачка.

Жонку любі, як душу, а трасі, як грушу.

Зубоў не пазьбіраць [**Юлія**: Атчапіся, бо як трэсну, то і *зубоў не пазьбіраеш*].

І адсюль гарачо, і адтуль балячо.

І рыбы ня хачу, і адзежкі ня змачу.

І сьцены маюць вушы.

Каб жа я каму калі што якое, а то ніколі нікому нічога…

Калі важыў на рыбу, трэба важыць і на юшку.

Калі маеш грошы, то ня будзеш босы.

Калі шанцуе, то і Халімон танцуе.

Канцы ў ваду [**Наум**: Тагды гарэлка на стол, ручнікі гатовы, дай *канцы ў ваду*].

Кінь назад, а знайдзеш пярэд сабою.

Кроў высысаць [**Ціт**: Якжэ нам быць шчырымі, калі яны (*паны.* – В. Р.) з-пад ногця *кроў* нам *высысаюць*…].

К сэрцу прыпадаць [**Наум**: …бо ты мне штось вельмі *к серцу прыпала.*].

Куды еду, туды еду, да ўсё карчмы ня міну.

Куды кінь, то клін.

Куды чорт не даступіцца, туды бабу пашле.

Любіў добрая, палюбі ж і злоя.

Мароз па скуры [**Навум**: Хоць чалавек ня баіцца, а штось *па скурэ мароз* так і падзірае!].

Маўчу, дык, пэўне, замуж хачу.

Мая душа не крывая, усё прымая.

Мужык як варона, а хіцёр як чорт.

Мужык п’ець, як у леечку льець, а як прыдзецца плаціць, то як дурань маўчыць.

Мужык дурэнь, як умее, так і пее.

Мяцеліца вымеце [**Наум**: …кланяйся нізка, пакуль яго *мяцеліца* ат нас *вымяце*].

Над сіратою Бог з калітою.

На злодзею шапка гарыць.

На чужы лоб сягаючы, трэба і свой наставіць.

Не рад, што б’юць, да яшчэ і нагамі трапечэць.

Няведаньня – нягрэшэньня.

Ня ведаўшы броду, ня сунься ў воду.

Павер жыдў на сваю бяду.

Пакорнае цялятка две маткі ссець.

Палавіць катоў у мяшок [**Наум**: Нічога, Пане! *Палавілі катоў у мяшок*].

Па ночы ўсе каты шэры.

Паньска вока каня тучыць.

Паньская міласьць, жончына вернасьць, дружба жыдоўская – усё чартоўская.

Папаўся, жучку, у панскую ручку [**Наум**: *Папаўся* наш пане *жучку* да *ў паньскую* ты *ручку*].

Патуль пій да еш, пакуль рот свеж: бо як умрэш, то і калом ня ўпрэш.

Пій, да розуму не прапій.

Праўдаю і вераю služыць [**Наум**: Мы ж табе будзем *праўдаю і вераю служыць*].

Прышчаміць зубамі язык [**Наум**: Ляпей *прышчамі зубамі язык*…].

Раньняя пташэчка крылькі цярэбіць, а позьняя вочы працірае.

Распіразаць бруха [**Наум**: Ня адзін дарамаз’ед за яго сталом *распіразаў бруха*].

Самі з усамі [**Наум**: Мы і *самі з усамі*].

Саўка на куце ня будзе!

Сем бед, да адзін атвет.

Сказана, як звязана [**Наум**: Дзельна! шчэра *сказана, як звязана*].

Скора едзе той, хто мажэ.

Скура ў рабоце [**Наум**: Бо як пачуе чы даведаецца Камісар, то і *скура* будзе *ў рабоце* і апошнюю авечку адбярэ].

Слово сказано, дай дзела звязано.

Смалой лезьці ў вочы [**Ціт**: Атчапіся, жонка, *ня лезь смалой у вочы*].

Сужэнаго да ражэнаго і канём не аб'едзеш.

Сушыць сэрца [**Наум**: …дак скажы, да *ня сушы серца* вайтоўскаго].

Ты з варот, а ён чэрэз плот.

Чаго ж бы плакаў сьлеп, каб відзяў сьвет.

У вачах пазелянець [**Ціт**: Дык і я цябе як трасану, дык *у вачах пазялянее*].

У вушах звінець [**Наум**: А Ясьне Вяльможны Пан Пісар так на яго накрычаў, што аж мне *ў вушах* і цяпер *звеніць*].

У кулак затрубіць [**Наум**: А калі ена (*бяда*. – В. Р.) к нам прыдзя, то пэўна на бяду нашага гада Камісара: бо штось ён вельмі цяпер *у кулак затрубіў*].

У цемя біты [**Наум**: …і я *ў цемя ня біт*].

Хоць кум, да сабака.

Хто апарыцца на малацэ, той і на ваду дмухае.

Хто б пазнаў дзятла, штоб ня яго нос?

Хто каго любіць, той таго чубіць.

Хто пад кім яму капае, часта сам у ее ўпадае.

Хто парася ўкраў, таму ў вушах пішчыць.

Хто пытае, той ня блудзіць.

Хто пярабірае чы часто мяняе, у таго заўсёды хамут гуляе.

Цягаў воўк, пацяглі воўка.

Чы ты ягодка не з нашаго агродка?

Штоб цябе параліш узяў!

Што напішэш пярцом, то ня вырубіш тапарцом.

Ядзэня было многа, але піцэня і прымусу саўсім ня было.

Языка не шчадзіць [**Наум**: Мы ж *языка не шчадзілі*, добра яму засалілі].

Яке дрэво, такі клін, які бацька, такі сын.

Як анялочак [**Хор сялян**: Прыгожа *як анялочэк*].

Як воўк мяса [**Наум**: Пасуць ее, *як воўк мяса*].

Як глянуў, так і грануў.

Як граззю ў вочы [**Наум**: Ото ж рынуў прымаўкай, *як гразю ў вочы*!].

Як гусі за гусаком [**Наум**: Станьцяш усе за мною, *як гусі за гусаком*].

Як з гадам [**Ціт**: …*як з гадам* (*паны*. – В. Р.), з мужыком абходзяцца].

Як п'яўка [**Ціт**: Ты *як п'яўка*, усюб кроў з нас выссаў!].

Як матылёчак [**Хор сялян**: А лёгка *як матылёчэк*].

Як мятлой [**Наум**: …яго атсюль *як мятлой* вымяцем].

Як пярцом [**Наум**: …рынуў слаўцом, *як пярцом*].

Як родны бацька [**Наум**: Нябошчык стары пан… быў нам *як родны бацька*].

Як сакол [**Наум**: …наежыўся як сакол].

Як цялята [**Наум**: Калі ахота начата, Што ж стаіце, *як цялята*?].

Як чайка з за́мара [**Наум**: Прыляцеўжэш ты к нам, *як чайка з за́мара*].

Як ягадка [**Наум**: Бог даў дзеўку *як ягадку*].

Як яснае солнышка [**Наум**: А ты ж нам дарагі госьць, *як ясная солнышка*].

Народныя песні

Вітальная

Да прыбывайжэ к нам, яснае солнышка,
Да асьвяціж ты нам белы аконышка!
Да разцветай у нас, прыгожа красачка!
Да прыгалубжэ нас, мілая ласачка!
Доўгож мы ждалі ця, наш ты каролiку!
Палётайжэ пры нас, смелы саколiку.

На мелодыю «Мяцеліцы»

Як пашоўжэш наш каваль, наш каваль
З каваліхаю на баль, дай на баль,
Да маруднаж ён ідзе, ён ідзе,
Дай дарожкі не найдзе, не найдзе;
Не пашоўжэш там, гдзе брод, там, гдзе брод,
Да палез ён там, гдзе лёд, там, гдзе лёд.
Ён ня бордзы на хаду, на хаду,
Ззябіў жонку на ляду, на ляду!
Бадай таго каваля, каваля
Мяцеліца замяла, замяла,
Што ён яе маладу, маладу
Да змарозіў на ляду, на ляду.

На мелодыю «Дуды»

Я цяцёрку злавіў, ух я!
Чы ня дудка была?
Весялушка была,
Весяліла мяне
На чужой старане.
Было ў бацькі тры сыны,
Да ўсе яны Васілі:
Адзін оўцы пасе,
А той хадакі пляце,
Трэцій сядзіць на камені,
Дзяржыць дуду на рамені.
Як павесіў я дуду
Дай на зялёным дубу,
Мая дудка звалілася,
На кусочкі разбілася!
Чы ня дудка была,
Вясялушка была,
Вясяліла мяне
На чужой старане.

Прыпеўкі

Хадзі, дзеўка-чарнабрэўка,
Са мной ў скок. (Двойчы)
Прышчурыся і вазьміся
Смела ў бок. (Двойчы)
На вуліцы тры курыцы і пявун.
Любі мяне, чарнабрыва, як Наум.
А хто любіць гарбуз, гарбуз,
А я кацярыцу;
А хто любіць дзяўчыначку,
А хто маладзіцу.
А хто любіць гарбуз, гарбуз,
А я люблю дыньку;
А хто любіць гаспадара,
А я гаспадыньку.

ЗАЎВАГІ

*1. Пра аплікацыю падрабязней гл.: *Рагойша В*. Паэтычны слоўнік. Мн., 2004.

*2. Упершыню як двухмоўная опера «Сялянка» была пастаўлена ў Мінскім гарадскім тэатры 9 лютага 1852 г. Сённяшнія чытачы «Сялянкі» (як і гледачы «Ідыліі» ў Нацыянальным драматычным тэатры імя Янкі Купалы) ведаюць твор па яго чыста беларускім варыянце, польскі тэкст для якога ў свой час пераклалі Язэп Лёсік (проза) і Янка Купала (вершы). Арыгінал твора ўпершыню перадрукаваны ў падрыхтаваным Я. Янушкевічам юбілейным выданні: *Дунін-Марцінкевіч В*. Збор твораў: у 2 т. Мн., 2008. Т. 1. С. 40–93.

ЛІТАРАТУРА

1. *Носович И. И.* Белорусские пословицы и поговорки. СПб., 1852 (Прибавл. к «Изв. второго отд-ния Акад. наук»). *Сборник белорусских пословиц*, составленный надворным советником И. И. Носовичем… СПб., 1866.

2. *Шпилевский П. М*. Народные пословицы с объяснением происхождения и значения их // Памятники и образцы народного языка и словесности. Изд. II отд. Имп. Академии наук. Тетрадь 1. СПб., 1852. С. 174–191.

3. *Czeczot J*. Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dzwiny, niektóre przysłówia i idyotyzmy... Wilno, 1846.

4. *Rypiński A*. Białoruś. Kilka slów o poezii prostego ludu naszej polskiej prowincii... Paryź, 1840.

5. *Sielanka.* Opera we dwóch aktach, napisana przez Wincentego Dunin-Marcinkiewicza. Wilno, 1846.

Святлана Жыгунова

ПОСТАЦЬ К. П. ТЫШКЕВІЧА І ЯГО РОЛЯ Ў ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫМ ДАСЛЕДАВАННІ ЛАГОЙШЧЫНЫ
(МАТЭРЫЯЛЫ ДЛЯ ПРАВЯДЗЕННЯ ЭКСКУРСІІ)

Усім сэрцам люблю зямлю,
што дала мне жыццё...

К. Тышкевіч

Супрацоўнікі Лагойскага гісторыка-краязнаўчага музея надаюць вялікую ўвагу збіранню звестак аб славутых земляках. Росшукі вядуцца ў архівах, бібліятэках, іншых музеях і г. д. Заўважана, што вялікую цікавасць у экскурсантаў выклікаюць постаці, чыя грамадская і навуковая дзейнасць была скіравана на вывучэнне самабытных з'яў рэгіянальнай народнай культуры. Рэпрэзентацыя навукова-этнаграфічных матэрыялаў, занатаваных імі на Лагойшчыне і сумежных з ёю тэрыторыях, – важная структурная частка расказа экскурсавода. Гэтыя матэрыялы дазваляюць намаляваць культурны «партрэт» краю ў мінулым, паказаць асаблівасці светапогляду нашых продкаў, адметнасць мастацкай інтэрпрэтацыі гісторыі і геаграфіі родных мясцін у легендах і сказаннях. Адным з найбольш знакамітых землякоў з'яўляецца К. П. Тышкевіч, які ўнёс вялікі ўклад у развіццё беларускай фалькларыстыкі і этнаграфіі. Граф Канстанцін Піевіч Тышкевіч вядомы не толькі як даследчык старажытнай гісторыі роднага краю, але і як чалавек, чыя навуковая і грамадская дзейнасць значна вылучаліся на агульным фоне.

Нарадзіўся наш славуты зямляк 17 лютага 1806 г. у Лагойску ў сям'і Піўса Тышкевіча і Аўгусціны Плятэр. Пасля заканчэння школы манашаскага ордэна іезуітаў у Полацку ён паступіў у Віленскі універсітэт на юрыдычны факультэт. Потым малады граф нейкі час працаваў у міністэрстве фінансаў Каралеўства Польскага, але неўзабаве вярнуўся на радзіму. На працягу многіх гадоў К. Тышкевіч займаўся адраджэннем сельскай гаспадаркі на Лагойшчыне, дапамагаў малодшаму брату Яўстаху ў археалагічных даследаваннях, матэрыялы якіх ляглі ў аснову першага на Беларусі музея старажытнасцей, адкрытага для шырокай публікі ў Лагойскім палацы ў 1842 г. Акрамя таго, граф Тышкевіч заснаваў мануфактуру па вытворчасці тканін у Лагойску, а таксама

фабрыку жалезнага ліцця, цукровыя заводы і крэдытны банк для гараджан і сялян [2, *155–157*].

Падчас навуковай экспедыцыі па рацэ Віліі ад яе вытокаў да ўпадзення ў Нёман у г. Коўна, якую К. Тышкевіч здзейсніў на свае сродкі і на ўласным судне 5 чэрвеня 1857 г., ён праявіў сябе як даследчык археалагічнай і архітэктурнай спадчыны свайго краю, выдатны фальклярыст, этнограф. Акрамя весляроў і абслугі, на судне былі землямер Ежы Шантыр, які яшчэ выконваў абавязкі сакратара, і мастак Марцэлій Янушэвіч, які рабіў замалёўкі ў падарожны альбом. Экспедыцыя працягвалася 4 месяцы. За гэты час К. Тышкевіч пабываў у 295 вёсках і мястэчках.

Падчас падарожжа К. Тышкевіч праводзіў раскопкі, апісаў найбольш цікавыя археалагічныя помнікі і помнікі архітэктуры (касцёлы, замкі, цэрквы і інш.). Зробленае аўтарам іх грунтоўнае апісанне суправаджалася ў шэрагу выпадкаў выкананымі з натуры графічнымі малюнкамі. Нягледзячы на тое, што археалагічныя і архітэктурныя даследаванні займалі значнае месца ў жыцці графа, экспедыцыя перш за ўсё насіла этнаграфічны характар: удалося сабраць шмат узораў песень насельніцтва Павілля і паказаць іх значэнне для краязнаўства. К. Тышкевіч сцвярджаў наступнае: «Песня народная была літаратурай народа, як паданні і легенды былі першай яго гісторыяй» [2, *131*].

Вялікую ўвагу падчас даследаванняў К. Тышкевіч надаваў вывучэнню назвы ракі, па якой здзяйсняў сваё падарожжа. Трэба адзначыць, што Вілія мае дзве розныя назвы: працякаючы праз славянскія землі, яна завецца Віліяй, а далей, бегучы праз Літву, мае назву Нэрыс, але часцей за ўсё і ў літоўскіх землях называецца Віліяй. Паходжанне назвы неабходна шукаць у мясцовых гаворках. У кнізе «Вілія і яе берагі» К. Тышкевіч не аднойчы звяртае ўвагу на паходжанне абедзвюх назваў ракі. Ён адзначае, што ў старажытнай Літве назвы рэк паходзілі ад імёнаў багоў, якія клапаціліся аб іх. Так, літоўскім апекуном Віліі лічыўся бог Нэрыс, імя якога звязана са словам «нэру» – «цягну». Лічыцца, што літоўская назва Нэрыс, Ніарыс можа паходзіць ад «нэрці», што значыць «рака, якая цячэ ва ўсіх кірунках».

Існуе яшчэ шмат матэрыялаў, якія тычацца літоўскай назвы ракі, але хочацца больш уважліва прыгледзецца да яе беларускай назвы.

Як вядома, рака Вілія пачынаецца ў Барысаўскім павеце, на славянскай зямлі, і носіць славянскую назву – Вілія (у беларускай гаворцы Вілля), мяркуецца, ад слова *віляць*, увесь час мяняць напрамак рэчышча. Вілія сапраўды з'яўляецца вельмі звілістай ракой.

Паданне пра паходжанне Віліі граф Тышкевіч знайшоў ля вытокаў ракі. Казалі, што калісьці, шмат вякоў таму, можа, нават і ў пачатку стварэння свету, там, дзе зараз рака бярэ свой пачатак, ля так званых Краўцовых балот жыла пара людзей. Мужыка звалі Сцяпан, а жанчыну Вільянай. Кім яны прыходзіліся адзін аднаму, нікому не было вядома. Сцяпан быў знакамітым краўцом, добра зарабляў, забяспечваў сябе і сваю каханую Вільяну. Аднойчы на Вялікдзень ён вырашыў заняцца сваёй працай, за што Бог пакараў Сцяпана, ператварыўшы яго ў камень. Але з-за таго, што Вільяна жыла за яго кошт, Бог пакінуў краўцу магчымасць працаваць. З той пары мясцовыя жыхары прыносілі да каменнага краўца свае заказы і пакідалі грошы за работу. Аднойчы нейкі жартаўнік прынёс яму матэрыял і загадаў: «Пашый мне ні тое, ні гэтае!» Пакрыўджаны гэтым жартам кравец страчвае апошнія рэшткі свайго жыцця і цалкам ператвараецца ў камень. Калі Вільяна прыйшла да каханага і ўбачыла, што ён ператварыўся ў мёртвы камень, то ад такой страты пачала плакаць. І плакала так моцна, што з яе слёз утварыўся ручай, а сама яна ўся сышла на слёзы і паплыла ракой. Гэтай рацэ мясцовыя жыхары далі імя – Вільяна, якое пазней скарацілі ў Вілію. Так да нашых дзён і называюць раку. А камень той і сёння вядомы як Сцёп-камень.

Не менш цікавае і прыгожае паданне звязана з в. Камена (зараз знаходзіцца ля мяжы Вілейскага і Лагойскага раёнаў), з якой К. Тышкевіч распачаў сваё воднае падарожжа. У цэнтры Камена, за сто метраў ад ракі, у агародзе аднаго з сялянскіх двароў ляжыць велізарны камень, большая частка якога знаходзіцца ў зямлі. Па сваёй форме ён падобны да звону, таму і называюць яго як Камень-звон. Ёсць меркаванне, што першапачаткова гэта была язычніцкая святыня, аб чым сведчаць два штучных паглыбленні дыяметрам пяць сантыметраў на яго вяршыні. Вышыня камня каля двух метраў.

На роўнай паверхні высечаны шасціканцовы крыж і напісаны кірыліцай словы, якія зараз ужо не разабраць – літары сцёрліся. Аднак

у мінулым некаторыя надпісы былі зафіксаваны: «ІС ХС» (скарочанае імя Ісуса Хрыста), «НІКА» (у перакладзе з грэчаскага значыць «перамагае») і «Варацішын хрэст». Калі ж верыць паданню, то некалі жылі ў вёсцы мужык і жонка. Аднойчы на вялікае рэлігійнае свята ён пайшоў араць у поле. Жонка доўга яго прасіла не рабіць гэтага, таму што працаваць у свята – вялікі грэх, але ж ён яе не паслухаў. Тады жонка са злосці крыкнула: «Каб цябе ў камень пераўтварыла!..» Пачуўшы яе праклянцце, Бог зрабіў хлопца камянём, які і зараз стаіць у вёсцы [4].

З Камена К. Тышкевіч рушыў у Вілейку – стары павятовы горад. Першапачаткова Вілейка разам з Вілейскім староствам належала роду Пацаў. З усіх вілейскіх стараст народ захаваў у сваёй памяці толькі ўспаміны пра Пятра Паца. Сядзіба старасты была пабудавана на самым беразе Віліі. Пац быў чалавекам набожным, не жадаў нічога дрэннага бліжнім, і ў яго, несумненна, было шмат вольнага часу. Як казалі людзі, пасля пачатку вясновага суднаходства ён увесь дзень сядзеў ля расчыненага вакна сваёй сядзібы і, калі бачыў на рацэ плыты з лесам, то высоўваў з акна сваю лысую галаву і гучна крычаў, каб усе трымаліся левага берага, таму што камень, які выступаў з вады, быў для іх вельмі небяспечны. Пазней людзі параўналі паверхню камня з лысай галавой старасты і назвалі яго «Лысіна Паца». І да гэтага часу гэты камень людзі на Віліі ведаюць [3, *104–105*].

Так, ад Камена да Коўна, заходзячы ў маленькія вёсачкі і вялікія гарады, К. Тышкевіч збіраў і занатоўваў цікавыя легенды і паданні, непасрэдна звязаныя з гісторыяй гэтых мясцін. Даследчыка вельмі цікавіла і гісторыя *гміннай* песні. «Песня гмінна, – кажа К. Тышкевіч, – каштоўны скарб народны, яго неацэнная ўласнасць, праз якую людзі выказвалі думкі свае, жыццё сваё і сваю цярплівасць выяўлялі!» Падчас сваіх пошукаў граф Тышкевіч спадзяваўся знайсці такога вясковага паэта, чыя творчая сіла адорана прыродай і які першым заспяваў свае песні так моцна, што яго з захапленнем падхапілі вусны грамады і зрабілі сваёй уласнасцю. Але быў расчараваны: «Таго паэта мне нідзе не паказалі: і хто тварыў падобныя рэчы, у якім веку і якога прызвання быў той паэт – не патрапім ніколі адгадаць». Адзінымі бардамі *гміннай* паэзіі былі ў нас гусляры, дудары і лірнікі. Вандруючы па дарогах і спя-

ваючы пад гукі сваіх народных інструментаў народныя песні і канты, яны разносілі творы па аддаленых закутках краю і за яго межамі. Таму не трэба дзівіцца, казаў К.Тышкевіч, што ў аддаленай старонцы можна пачуць вядомую песню: прыйшла яна з вандроўнымі спевакамі, так і засталася ў чужой краіне.

Згодна з меркаваннем некаторых вучоных, народныя песні і паданні найлепш захаваліся ў гарыстых мясцінах, бо, раз зачапіўшыся за гару, людзі назаўжды заставаліся тут. Яны сэрцам прывязваліся да сваіх паданняў, роднай зямлі, захоўвалі ў памяці мясцовыя традыцыі і словы народнай песні. Вядома, што з усіх еўрапейскіх краін найлепш захавала свае легенды і паданні Шатландыя.

К. Тышкевіч падкрэсліў, што на раўніне было інакш. Народы раўніннай Заходняй Еўропы не маюць такога неацэннага скарбу. Адны, паступова выцясняючы другіх з абжытых тэрыторый, прыносілі туды адрозныя ад мясцовых звычаі, традыцыі, паняцці.

Славянскія плямёны, размешчаныя бліжэй да ўсходу Еўропы, пайшлі іншым шляхам і па-свойму праходзілі палітычныя дарогі. Гэтыя славяне не выцясняліся вандроўнымі плямёнамі са сваіх тэрыторый, нячаста падпадалі пад уладу захопнікаў, вялі жыццё ў большасці супольнае, сямейнае; чэрпалі духоўныя запасы са старадаўніх традыцый, таму і захавалі свае песні ў найчысцейшым выглядзе. Згодна з назіраннямі К. Тышкевіча, любімым заняткам славянскіх народаў у вольны час было ціхае, напаўголасу спяванне. Але ж спяваў і селянін, ідучы за плугам, і вясковая дзяўчына ў час жніва. Пачуеш песню ад дзяўчынкі, што пасвіць кароў, і ад пастушка. Спяваюць жабракі, ідучы па дарозе, – адным словам, спяваюць усе, бо спеў палягчае цяжкую працу, і яна становіцца больш прывабнай. К. Тышкевіч даў вельмі высокую ацэнку народнай паэзіі: на яго думку, песня стала адзіным сродкам маральнага выхавання, адзіным выразнікам думак селяніна.

Насельнікі Павілля, чыё жыццё вывучаў граф Тышкевіч падчас свайёй экспедыцыі, уражанні ўнутранага жыцця перадавалі праз свае песні. Прыгожыя ваколіцы, маляўнічая рака апаясвала іх сядзібы, прыродныя багацці натхнялі вясковых песняроў. У людзей шмат песень, адрасаваных рацэ наогул, але сярод іх, пашкадаваў К. Тышкевіч, не сустракаецца ні адной, створанай непасрэдна пра гэту дзіўную раку.

Усе вядомыя на зямлі народы маюць схільнасць да спеваў і танцаў, заўважыў К. Тышкевіч. Калі народная песня так выразна выяўляе боль і жаданне, жаль і тугу народнай душы, то праз танец кожны народ выказвае радасць і весялосць – няма бяседы, вяселля, урачыстасці, дзе б не танцавалі [3, *169–170*].

К. Тышкевіч характарызаваў славянскае племя як жыццярадаснае і вясёлае ад свайго нараджэння. Славяне заўсёды шукалі ў танцы пацехі. Так і беларускія вяскоўцы, пасля тыдня знясільваючай працы, хай загучыць святочным днём дуда, – віхрам закружацца ў танцы. Танцавалі ўсюды – і ў карчме, у вёсцы, на вяселлі ці на дажынках у двары свайго пана. Адметнасць беларускага танца К. ыТышкевіч вызначаў у параўнанні з танцамі іншых славян. Як мазурка на Падляшшы і Мазовіі, як вясёлы кракавяк у кракаўскага люду сталі народнымі танцамі, казаў ён, так і наш народ з ваколіц прыгажуні Віліі і ва ўсім нашым краі маюць свой народны танец, уласны, са сваёй музыкай. Яна вясёлая, скочная, аднак падзяляецца на дзве разнавіднасці. Першая называецца ў народзе скакуха, мяцеліца або круцёлка, другая – лявоніха. Абодва танцы падобныя між сабой: хлопцы і дзяўчаты танцуюць у крузе да знямогі; пасля чаго, нібы адпачываючы, павольна ідуць на праменад, а потым – зноў у круг. У тым віраванні, і так вясёлым па сваім характары, мясцовыя жыхары спяваюць яшчэ прыпеўкі, найчасцей па чатыры радкі, заўсёды вясёлыя, часта дасціпныя, а бывае, што і не вельмі сціплыя.

Усе даследаванні, зробленыя К. Тышкевічам падчас гэтай унікальнай экспедыцыі, ляглі ў аснову яго грунтоўнай кнігі «Вілія і яе берагі», якую аўтар завяршыў у 1858 г., але выйшла яна ўжо пасмяротна, у 1871 г. у Дрэздэне. Памёр граф К. Тышкевіч 1 ліпеня 1868 г. Пахаваны ён у Лагойску.

ЛІТАРАТУРА

1. *Тышкевіч К. П.* Вілія і яе берагі / Пер. з польскай мовы Тадэвуша Круплевіча. Дрэздэн, 1871.

2. Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Вілейскага раёна. Мн., 2003.

3. Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Лагойскага раёна: у 2 кн. Мн., 2003. Кн. 1.

4. http://www.resort.clab-crosswind.com

Віктар Каратай

ХРЭСЬБІННЫ АБРАД ЯК СІНКРЭТЫЧНЫ ЭМАЦЫЯНАЛЬНЫ КОМПЛЕКС У ЭТНАКУЛЬТУРЫ НАРАЧАНСКАГА КРАЮ

Шкадую жанчын,
Што пасля пацалунку мужчыны
Не зведалі асалоды пацалунку дзіця,
Што навек ад сваіх грудзей адлучылі
Ненасытную, бессмяротную завязь жыцця.

Генадзь Бураўкін

Здавён засталіся ў свядомасці радкі выдатнага рускага паэта Р. Раждзественскага: «Родился человек, он нищ – подайте нищему…», і далей: «Лишь нищим подают любовь, а он – не нищий» (цытую па памяці, таму не даю спасылкі).

Так сапраўды склалася і павялося спрадвеку: кожнаму наканавана прайсці свой жыццёвы шлях – ад безабароннага, голенькага немаўляці да сталага чалавека, а магчыма, і да асобы. А пачынаецца гэтая пакручастая, звілістая дарога ад роднай калыскі, песні маці, дужых рук бацькі, ад прыязных слоў родных (не абавязкова па крыві) людзей. І ў аснове ўсіх гэтых слоў і паняццяў – корань *род* – адсюль і спаконнае пакланенне славян, іх заўсёдная вернасць богу Роду (з усім комплексам этнічных, маральных і сацыяльна-філасофскіх атрыбутаў). Гэты феномен знайшоў свой яскравы адбітак у традыцыйнай этнакультуры, найперш вёскі. Як слушна адзначае Л. Тарасюк, «фальклор выражае маральнае пачуццё, непарыўна звязанае з эстэтычным, санкцыяніруе характар паводзін чалавека ў калектыве, у пэўнай сацыяльнай групе. Фальклор як мастацтва «наскрозь» этычны, ён традыцыйна з'яўляўся рэгулятарам унутрыродавых, сямейна-бытавых і іншых адносін… здольны ўзяць на сябе місію ўстойліва-вартаснага пачатку жыцця» [3, *27*].

Унікальным у гэтым сэнсе з'яўляецца радзінны (хрэсьбінны) абрад, які найбольш шырока прадстаўлены ў беларускім фальклоры і толькі спарадычна ўзгадваецца даследчыкамі рускай і ўкраінскай вуснай народнай творчасці. Трэба зазначыць, што наша цікавасць да гэтага этнакультурнага феномена абумоўлена пэўнымі сацыяльнымі, найперш дэмаграфічнымі працэсамі, якія выразна выявіліся апошнім часам у побытавых рэаліях усходнеславянскіх народаў. Гаворка ідзе

пра настойлівую патрэбу карэнным чынам змяніць, выправіць крызісную дэмаграфічную сітуацыю, абумоўленую шэрагам складаемых вектараў: глабалізацыяй, урбанізацыяй (і, адпаведна, заняпадам вёскі – традыцыйнай захавальніцы сямейных каштоўнасцей), неабачлівай дзяржаўнай сацыяльнай палітыкай. У выніку яе карэкцыі ўжо выявіліся першыя пазітыўныя вынікі. Так, толькі ў Маскве ўпершыню за апошнія 19 гадоў на свет прыйшло 100 тысяч маленькіх жыхароў. У Мінску за першы тыдзень 2008 г. нарадзілася 183 немаўляці. У гэтым сэнсе зварот да гістарычна-культурных нацыянальных традыцый не можа быць з'явай маргінальнай, абочынна-другаснай.

Нарачанскі край, паводле сваёй геаграфічнай уладкаванасці, знаходзіцца адначасна і ў цэнтры своеасаблівай этнакультурнай «ружы вятроў», адчуваючы пры гэтым розныя ўплывы, аднак, бясспрэчна, застаецца цэнтральнабеларускім этнакультурным мікрарэгіёнам. Паводле Л. М. Салавей, «абрадавы вусна-паэтычны комплекс Мядзельшчыны не вызначаецца арыгінальнасцю і своеасаблівасцю… паколькі ў ім выразна праяўляюцца тыя асаблівасці, што складаюць спецыфіку нацыянальнай (*падкрэслена мной.* – В. К.) вуснай паэзіі» [2, *499*].

Па гэтай прычыне зварот да традыцый і сённяшняга стану хрэсьбіннага абраду ў Нарачанскім краі азначае і выхад на агульнабеларускія генералізуючыя пачаткі радзіннага комплексу ўвогуле. Асноўныя падзеі ў ім былі, як правіла, прымеркаваныя да хрэсьбінаў (*хрышчэння, хросту*) дзіцяці і адзначаліся ў сямейна-сяброўскім асяроддзі. Галоўнымі героямі-ўдзельнікамі вечарыны былі (апроч немаўляці) маці-парадзіха, бацька, кумы (яны ж хросныя), госці (сваякі, сябры і суседзі) Падчас хрэсьбінаў у прыгаворках і прыпеўках з мяккім гумарам ухваляліся кума і кум, выконваліся абрадавыя песні, у якіх гучалі зычэнні шчаслівай долі дзіцяці, яго бацькам, ушаноўвалася бабка-павітуха, а таксама бяседныя песні, непасрэдна не звязаныя з абрадам. На Мядзельшчыне, як і па ўсёй Беларусі, з часам змест і функцыя некаторых элементаў рытуалу, а таксама сродкаў фармальна-паэтычнай выразнасці песень змяніліся. Як адзначыў А. С. Фядосік, «у старажытнасці дамінантнай у іх была магічная функцыя. Абрады і звязаныя з імі песні… павінны былі садзейнічаць лепшай долі нованароджанага. Пазней жа магічная функцыя ў гэтых абрадах і песнях адышла на другі план, галоўную ролю набыла эстэтычна-мастацкая функцыя» [4, *229*].

Пра змены сведчаць і людзі, не ганараваныя высокімі навуковымі званнямі. Так, жыхарка к. п. Нарач Я. А. Залатарская, дарэчы, карэнная насельніца былой вёскі Купа, у размове з аўтарам гэтых радкоў зазначыла, што бабкі-павітухі як удзельніцы хрэсьбінаў даўно няма (за выключэннем рэдкіх выпадкаў, ды і то ў аддаленых вёсках), яе ролю выконвае кума, якую і сёння часам цягаюць па сяле ў начоўках. З яе слоў, стаўленне да самой урачыстасці сталася больш практычным (адпаведна, менш эмблематычным). Напрыклад, калі дзіця з'яўлялася на свет у цёплую пару года, то хрэсьбіны ладзілі праз 2–4 тыдні, каб даць яму час крыху акрыяць, калі зімой – то чакалі да веснавога сонейка. Падчас вечарыны найбольш актыўныя і дасціпныя госці пераапраналіся ў цыганоў, хадзілі па вёсцы, варажылі, свавольнічалі. Замест складанай па рэцэптуры «бабінай кашы», якая, як сведчыць Т. І. Кухаронак, гатавалася «з прасяных, ячных або грэцкіх круп … на малацэ, з яйкамі, цукрам, мёдам, маслам», падавалася несапраўдная, правакацыйная з «бульбай, гарбузом, нават катом» [1, *43*]. Сёння прапануецца гаршчок з цукрам, пячэннем і іншымі сучаснымі прысмакамі.

Цікавым, у нечым парадаксальным з'яўляецца погляд на нарачанскія хрэсьбіны асоб, зусім далёкіх ад этнакультуры гэтага мікрарэгіёна, – мінчанак, студэнтак філфака БДУ. Гартаючы запісы фальклорных тэкстаў, яны выказваюць часам наіўныя, але бясспрэчна арыгінальныя меркаванні, робяць спробу вылучыць найбольш эстэтычна вартасныя адзінкі і нават зрабіць іх класіфікацыю. Так, студэнткі І курса рускай філалогіі В. У. Сяліцкая і Н. М. Цітовіч аднагалосна сцвярджаюць, што колькасна хрэсьбінныя песні, іх прыгаворкі і прыпеўкі відавочна саступаюць узорам вясельнай лірыкі ў агульным абсягу сямейна-бытавой паэзіі Нарачанскага краю. Гэтая ж заканамернасць уласцівая і жанрава-тэматычнай карэляцыі: песні-звароты да дзіцяці, яго бацькоў – і звароты да кума і кумы. Трэба, аднак, зазначыць, што перавага колькасная зусім (як і неалежыць мастацтву) не азначае феномен якаснай прэферэнцыі. Сапраўды, «кумоўскія» песні і прыпеўкі гучаць знешне больш эфектна, тады як «велічальныя» ўзоры народнай паэзіі ўражваюць вобразнай глыбінёй і чысцінёй, часам стоеным драматызмам і нават трагізмам. Вось як адазвалася аб хрэсьбінных песнях студэнтка-практыкантка: «Запісаныя рознымі людзьмі ў зусім розных кутках краю гэтыя творы ўражваюць свежасцю пачуццяў і зрэдчас

нязвыкласцю ўспрыняцця рэчаіснасці. У маім уяўленні закаранілася думка, што з'яўленне на свет новага чалавека – незвычайны цуд, шчаслівы момант, тады як у творы – безвыходны сум:

Ты, белая бырозанька,
Чырвоная вольха,
А хто зрабіў патрэбачку?
Колечкава жонка.

Сама сядзіць у запечку,
Гарэлачку локчыць,
А Колечка-гаротнічак
Бяседачку топчыць [* 1].

Цікава, што сярод архіўных матэрыялаў студэнтка знаходзіць і своеасаблівы працяг гэтага твора, запісаны ў іншай мясцовасці, другая частка якога распавядае пра хатні побыт, размеркаванне абавязкаў паміж сямейнікамі і г. д. Такім чынам, варыянт песні нібы вяртае нас да ўстойлівых сямейных традыцый:

А Андрэйка маладзенькі
Патрэбачку топчыць,
Патрэбачку топчыць,
Сама сядзіць у запечку,
Сыночка люляіць,
Сыночка люляіць,
А Андрэйка маладзенькі
Патрэбу спраўляіць,
Патрэбу спраўляіць.
Дзякуй табе, Андрэйка,
Ды за усё за гэта,
Ды за ўсё за гэта.
А каб зрабіў патрэбачку
Ды яшчэ на лета,
Ды яшчэ на лета [* 1].

На жаль, для гераіні твора і для ўдзельнікаў хрэсьбінаў не ўсё ў сямейным жыцці выглядае гэтак ідылічна, як у абрадавай песні. Папершае, песні-бласлаўленні нованароджанага павінны былі існаваць толькі ў кананічным, «іканапісным» вітальна-мажорным варыянце, тады як у «жывой» практыцы сустракаюцца, хоць і нячаста, узоры

контраверсійныя, амбівалентныя. Вітаючы з'яўленне новага жыцця, госці нібыта перасцерагаюць ад магчымых праблем і цяжкасцей, якія могуць яму надарыцца:

– Чаму ж ты, венчык,
Гэтак завяўшы?
Ці ты, дачушка,
Сем лет ляжаўшы?
– А я не ляжала,
Ні адной нядзелькі,
Ды асушыў мяне
Муж маладзенькі
Ды малыя дзеткі… [* 2].

Нават не ведаю, ці можна пры гэтым усміхнуцца. Больш адэкватным тут падаецца калі не сум, то глыбокі роздум над лёсам абойдзеных шчасцем жанок…

Зварот да хрэсьбіннай лірыкі Нарачанскага краю ў кантэксце ўсёй беларускай народнай вусна-паэтычнай творчасці яшчэ раз сведчыць, што яе патэнцыял далёка не вычарпаны і вымагае больш сур'ёзнай зацікаўленай увагі. Шчыра прызнаюся, што зварот да велічальна-ўрачыстых песень хрэсьбіннага абраду беларусаў не ўпершыню змусіў мяне ўбачыць у ім дагэтуль не заўважаныя полісемантычнасць і амбівалентнасць. Здаецца, усё нібыта проста, асабліва з песнямі, прыгаворкамі ды выслоўямі ў адрас кумоў. Яны сапраўды выглядаюць досыць экспрэсіўна, у сукупнасці – амаль весела. Кпіны з кума ды кумы – традыцыйны, нязменны атрыбут беларускіх хрэсьбінаў, вяселля і іншых, непасрэдна звязаных з абрадамі жанраў. Нецікавыя ў сэнсе фармальнай паэтыкі, яны, аднак, даюць выдатныя сведчанні жыццяздольнасці, дзейнасці народа, яго прагі да самарэалізацыі. Сапраўды, хто смяецца, той не плача, хіба што ў адчаі:

Кум да кумы прыехаў,
Кума куму – арэхаў.
Як наеўся ядзёр,
Ды і ножкі задзёр [* 1].

Калісьці, каб даць дзіцяці доўгае жыццё і здароўе, яго акуналі ў ваду. Судакрананне з памяццю продкаў, з невынішчальнай іх этычна-філасофскай традыцыяй – запарука жыццяздольнасці нацыі, яе генетычны

выратавальны код. Уваходзіны чалавека ў няпросты свет – нібыта проста рэальнасць, аднак якая велічная і балючая. Можа, менавіта таму яна аздабляецца гумарам, дзе мяккім, дзе задзірыстым, а дзе і іранічным.

Радзіны, хрэсьбіны ў жыцці і культуры – нам звяртацца да іх зноў і зноў. Пакуль жывем.

ЗАЎВАГІ

*1. Рэгіянальны архіў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ. Фонд 5. Вопіс 13.

*2. Запісана ў в. Нарач Мядзельскага раёна Мінскай вобласці ад В. Л. Мяховіч, 1919 г. н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кухаронак Т. І.* Бабіна каша // Этнаграфія Беларусі: энцыкл. Мн., 1989.

2. *Салавей Л. М.* Побыт і вусна-паэтычная творчасць // Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Мядзельскага раёна. Мн., 1998.

3. *Тарасюк Л. К.* Вернасць вытокам: фальклорныя традыцыі у беларускай народнай паэзіі. Мн., 1985.

4. *Фядосік А. С.* Сямейна-абрадвая паэзія // Беларускі фальклор: хрэст. Мн., 1977.

Михаил Кенько

НАРОДНЫЙ ЭПОС В ОБРАЗАХ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ

Слово, как печатное, так и устное, играет в развитии человеческого общества особую роль. Оно и воспитывает, и образовывает, и вдохновляет. Художественная литература и фольклор и сегодня актуальны, востребованы, они питают образами и сюжетами другие виды творческой деятельности. Во всем мире сегодня появляется все больше скульптурных памятников, связанных с художественным словом, с литературным и устным народным творчеством. Их можно даже классифицировать. Явственно выступают такие разновидности их, как памятники людям – персонажам мифологии, национальных народных героических эпосов и фольклорных жанров, скульптурные изображения литературных героев, а также целый ряд шуточных памятников, связанных с национальной ментальностью. Последние уже получили даже особое наименование – лэнд-арт. Именно так называют памятники, установленные в местах, связанных с национальными литера-

турными и фольклорными героями. Мода на них пришла из Европы.

Нельзя не заметить, что наибольшее число сооружений, связанных со словом, появилась на рубеже веков на так называемом постсоветском пространстве. Этому есть свое объяснение. Обретя независимость, освободившись от господствовавших идеологических установок бывшего СССР, национальные республики получили возможность раскрепоститься, снять с себя догмы коммунистической пропаганды, позволить себе показать то самобытное, что отличает их. В годы, последовавшие за распадом СССР, наблюдается значительный рост национального сознания, а это привело к повышению интереса к истории и культуре. Особое значение приобрели фольклорые образы народных защитников, борцов за национальную независимость и свободу В памяти каждой нации доныне живут легендарные образы героев, носящих в себе наиболее высокие черты, свойственные народу в целом.

Каждый народ в ранние времена своего развития создавал фольклорные произведения, в которых объяснялось происхождение, и становление этноса, государственности, нашла отражение борьба за независимость, самостоятельность. Героический эпос связан с этническим самосознанием, формирующимся в процессе племенной консолидации и раннегосударственных образований; он хранит, как в гигантской копилке духовных сокровищ человечества, алмазные россыпи народной мудрости. Эпос рождается, формируется и развивается в течение веков, впитывая в свою плоть и кровь типические черты опыта общественного развития народа, накопленного на протяжении длительного исторического времени. В течение ряда веков многочисленные поколения безымянных поэтов и певцов шлифовали идеи и сюжеты сказаний, сохраняя для потомства жар души предков, их наставления, мечты и ожидания. Именно в этом и заключена нетленность памятников устной поэзии, вечно живая жизнь эпоса, его способность оплодотворять идеями и художественными образами искусство. Именно этим объясняется тот факт, что многие спектакли театров оперы и балета всех народов, произведения живописи и скульптуры выдающихся мастеров и талантливые книги современных поэтов и писателей созданы и создаются по мотивам народного эпоса.

В народном героическом эпосе центральными образами были чаще всего вымышленные, но иногда и реальные исторические персонажи.

Одни народные героические эпосы дошли до нас в виде целостных эпопей, другие – в виде отдельных сказаний, позднее объединенных специалистами в циклы, а некоторые остались в виде коротких эпических песен, легенд, преданий, сказок. На территории бывшего СССР получили распространение все эти разновидности эпосов. Среди них такие обширные, связанные единым сюжетом циклы преданий и легенд, как киргизский эпос «Манас», грузинский «Амирани», узбекский «Алпамыш», армянский «Давид Сасунский», казахский «Кобланды-батыр», и обработанные, объединенные уже в письменный период писателями в единое повествование, как карело-финский эпос «Калевала», эстонский «Калевипоэг», латышский «Лачплесис», и циклы легенд, преданий, исторических песен, сказок, прославляющих богатырей, воителей, народных заступников. О том, как эти разновидности эпоса отразились в монументальной пластике, и пойдет речь.

Киргизы по праву гордятся своим национальным эпосом. «Манас» – это огромное поэтическое полотно, содержащее более полумиллиона стихотворных строк, имеет около 20 вариантов, является самым длинным эпосом в мире, что отражено в книге рекордов Гиннесса.

Основное содержание эпоса – описание многих подвигов мифического героя-богатыря Манаса, защитника киргизов от бесконечных набегов иноземцев. Манас сражается и побеждает вражеских богатырей. В «Манасе» отражена многовековая самоотверженная борьба киргизского народа за свою честь и свободу, за свое национальное существование. Киргизский народ с древнейших времен соседствовал с Китаем. В борьбе за свою независимость киргизам не раз приходилось выдерживать жестокую борьбу с китайскими властителями. Герой эпоса богатырь Манас ведет борьбу с притеснителями своего народа – китайскими ханами. Эпос дает панораму народной жизни со всеми обрядами и жизненным укладом, полон пословиц, поговорок, мудрых изречений и афоризмов. Яркие образы, богатая стилистика, красочная палитра делают сказание бессмертным и желанным для всех поколений. Академик В. Радлов характеризовал киргизский «Манас» как «поэтическое отражение всей жизни и всех стремлений народа». Эпос по праву считается своего рода энциклопедией жизни киргизского народа, свидетельством его древней истории. В мире нет аналогов ни в устной, ни в письменной форме такому монументальному эпическому

произведению, где были бы так масштабно отображены исторические, культурные, этнографические аспекты жизни одного народа, его быт, традиции и обычаи.

В сегодняшней Киргизии эпос служит целям национального возрождения. Во всей республике, в ее столице Бишкеке Манас – всеобщий символ и главная знаковая фигура. Памятники Манасу, площадь Манаса, аэропорт «Манас»… В 20 км к северо-востоку от города Талас недавно был возведен целый мемориальный комплекс «Манас-Ордо» – «деревня Манаса». Поразительный по архитектуре, совершенно оригинальной, не похожей ни на один стиль зодчества в мире, комплекс площадью в несколько гектаров, представляет собой стилизованное городище-крепость с остроконечными башенками, ступенями, ходами, каменными укреплениями, массивными железными воротами. Согласно преданию, много веков назад именно здесь и был похоронен Манас. Здесь находится его гробница, построенная как усыпальница. К ней ведет аллея, вдоль которой расположены скульптуры героев эпоса, а в самом центре на высокой стеле – самого Манаса.

Амирани («дитя солнца») – герой древнейшего грузинского народного эпоса «Амираниани». Амирани освобождает людей от мифических чудовищ – дэвов, обучает людей добыванию огня и обработке металла, вступает в единоборство с небожителями. Бог жестоко наказывает его, приковав к скале Кавказских гор. Миф о богоборце существовал в Грузии еще в V–IV вв. до н. э. Сказания об Амирани слились с мифом о Прометее. Записано и издано до 120 вариантов эпоса. Памятник Амирани недавно открыт в Тбилиси. Не вызывает сомнений, что в сегодняшней Грузии он стал символом национальной самостоятельности, предметом гордости за свое историческое прошлое, свой народ.

В Ереване в 1959 г. воздвигнут памятник Давиду Сасунскому – герою одноименного армянского эпоса. Давид – наиболее реальный, земной из всех героев эпоса. Он наделен сверхчеловеческой, титанической силой, одарен многими доблестями. Больше всего на свете он любил свою родину. Памятник в честь героя, который на протяжении многих столетий воплощал свободолюбивые стремления армянского народа, сооружен в центре привокзальной площади. Динамичная фигура Давида – вся доблесть и порыв, готовность к сражению с врагом. Скульптор Е. Кочар изобразил его сидящим на огнедышащем коне. Пастух,

ставший воином, карает врагов. В руках у героя молния-меч. Джалали – сказочный конь богатыря, вздыблен на огромной базальтовой глыбе. На краю ее, под копытами коня высечена чаша – аллегория народного терпения. Монумент установлен в бассейне диаметром 25 м – общая его высота составляет 12,5 м. Памятник стал символом бессмертия народа. Наверное, одного его было бы достаточно, чтобы имя создателя вошло в число крупнейших художественных дарований эпохи.

«Я долго вынашивал его образ и ждал, когда смогу создать его. И вот мне как-то позвонили и предложили изваять скульптуру. Было это в 1959 году, когда решили отметить тысячелетие народного эпоса о Давиде Сасунском. Десять веков было в запасе, а мне предложили, когда до юбилея оставалось полтора месяца...» – рассказал автор монумента [1].

Интересна судьба памятников в честь эпосов, о воссоздании которых позаботились в более поздние времена, что свидетельствует об их особом значении для национальной культуры. Среди них карело-финский эпос «Калевала». В его основу легли народные эпические песни. Обработка «Калевалы» принадлежит Элиасу Леннроту, который связал в один сюжет отдельные народные эпические песни. Памятник Вяйнямёйнену, герою эпоса, установлен в городе Сортавала, на берегу Ладоги. Скульптура была установлена по случаю выхода в свет первого издания «Калевалы» еще в 1935 г. Вяйнямёйнен-пахарь, охотник, рыбак и поэт, он предстает перед нами в образе певца, перебирающего струны кантеле.

Однако это не самый первый памятник герою «Калевалы». В Выборге скульптура «Вяйнямёйнен, играющий на кантеле», создана еще в начале XIX в. Йоханесом Таканеном. Она была первым в Европе памятником в честь литературного героя. Но во второй половине XIX в. гипсовая статуя подверглась нападению вандалов и в 1871 г. была заменена цинковой. Металлическая копия, созданная скульптором Готхильфом Борупом, простояла до 1939 г., однако во время русско-финской войны при эвакуации финнов из Выборга была утеряна. Недавно памятник мудрому старцу Вяйнямёймену воссоздан, причем из специального, разработанного скульптором Константином Бабковым «вандалоустойчивого» сырья и открыт 2 июня 2007 г. в г. Выборге в парке «Монрепо».

Чтут «Калевалу» и в Финляндии. В композицию, выполненную скульптором Э. Викстремом (1902), вошли Ленрот – собиратель и издатель «Калевалы», и эпический герой поэмы Вяйнямёйнен. У подножия памятника изображена женщина, олицетворяющая читателей и поклонников бессмертного эпоса. Скульптурная группа поставлена в одном из скверов Хельсинки.

С древних времен у эстонцев были широко распространены сказания о богатыре Калевипоэге, также составившие героический эпос. Легенды повествуют о деяниях богатыря – правителя древних эстов, его борьбе против враждебных народу сил. Последние эпизоды эпоса относятся к периоду вторжения крестоносцев в страну (начало XIII в). Судьба Калевипоэга – это сказочно-поэтическое отображение исторических судеб эстонского народа. На основе сказаний о Калевипоэге основоположник эстонской литературы Ф.Кройцвальд создал поэму, ставшую также национальным героическим эпосом, которому принадлежит важная роль в процессе формирования эстонской национальной литературы в борьбе за ее самобытность. Калевипоэг – сын богатыря Калева, сам богатырь и великан. Считалось, что равнины на берегах Виру, древней земле Эстонии – места, где Калевипоэг косил лес, гряды холмов – где он пахал землю, озера – его колодцы. Калевипоэг путешествовал в подземное царство и на край света. Он владел волшебным мечом, от которого принял смерть. Он всю жизнь боролся с нечистой силой, чертями, которых по-эстонски именуют «ванапаганами». Монументальная декоративная статуя бронзового пахаря Калевипоэга выполнена известным эстонским скульптором Тауно Кангро. В целом памятник представляет собой могучего богатыря с огромным конем, тянущим за собой плуг. Бронзовая скульптура установлена на 127-м километре Тартуского шоссе рядом с известным Пылтсамааским парком. Официальное открытие комплекса состоялось 19 августа 2007 г.

«Эту идею я носил в себе более 20 лет, – вспоминает главный автор идеи Антс Паю, – она олицетворяет собой множество бед, которые вместе пережил и эстонский, и русский народ» [2]. Впервые, по словам Антса Паю, удалось увековечить пахаря – основу национальной культуры, основу земледелия Эстонии: «Кстати, в Эстонии былинный Калевипоэг был очень почитаем, так же, как в России Илья Муромец. Бронзовый эстонский богатырь, символизирующий всех пахарей,

близок русскому былинному земледельцу Микуле Селяниновичу, сошку которого не могла сдвинуть с места вся княжеская дружина. В Таллинне также планируется возвести скульптуру, посвященную эпосу «Калевипоэг». 21-метровый монумент будет стоять в море, в ста метрах от мемориала Маарьямяэ. Сам же памятник высотой с семиэтажный дом обойдется в 20 млн крон. Кстати, памятник Калевипоэгу уже некогда был в Таллинне. Его установил барон Глен недалеко от своего замка в Нымме в 1900 г. Фигура эстонского богатыря из булыжника и бетона простояла шесть лет. А в честь героини эпоса «Калевипоэг» названа одна из достопримечательностей Таллинна – «Горка Линды». В легенде говорится, что Таллинн основан на могильном кургане. Холм Тоомпеа считается надгробием Калева, легендарного короля эстов, отца Калевипоэга. Его безутешная вдова Линда долгие месяцы стаскивала на место погребения огромные валуны. Так якобы и вырос холм Тоомпеа. А Линда, устав от таких нечеловеческих трудов, присела отдохнуть… и превратилась в камень. Где этот камень, со временем забылось, но в 1920 г. в парке у стен города таллиннцы установили памятник плачущей Линде.

«Лачплесис» – латышский героический эпос, названный по имени главного героя, так же, как и «Калевипоэг». Латышский богатырь Лачплесис с давних пор был символом геройства, отваги, трудолюбия. Этот герой очищает землю от хищных зверей. Писатель А. Пумпур собрал целый ряд народных сказок о Лачплесисе и составил на их основе национальный эпос. Лачплесис убивает медведя, освобождает свою мать из плена. Мотив раздирания зверя – очень древний и весьма широко распространенный. Он, к примеру, положен в основу известной библейской легенды о древнееврейском богатыре Самсоне. Юный Самсон встречает на пути льва и голыми руками разрывает зверя. Кто видел когда-либо фонтан «Самсон» в парке Петергофа, под Санкт-Петербургом, тот помнит, что в центре его – фигура богатыря, раздирающего пасть льву. Памятник Лачплесису установлен в Юрмале, где народный герой изображен в момент поединка со Змеем.

Не у всех народов существует героический народный эпос в виде цикла легенд и преданий, объединенных определенным персонажем и сюжетом, развивающимся во временной последовательности. Но практически у всех народов есть фольклорные жанры, где действуют

героические персонажи, вымышленные или некогда существовавшие. К их числу относятся предания, объясняющие название местности, поселения. К примеру, литовцы не создали своего героического эпоса. Но памятники, посвященные героям национального фольклора, есть и у них. Всем, кто приезжал в Палангу, запомнилась скульптурная группа «Юрате и Каститис», изображающая героев «янтарной» легенды – простого рыбака Каститиса и морскую богиню Юрате, полюбившую его. Еще одна скульптура посвящена легендарной языческой жрице Бируте, жене князя Кейстута. Эта скульптура, украшающая Ботанический сад Паланги, была создана художником Констанцией Петрикаите-Тюлене и установлена в 1965 г. Она расположена у подножия холма Бируте – символического места вечного отдыха княгини. У ее ног высечена надпись: «Для Вас, Бируте».

Одна из наиболее известных скульптур в Литве – «Эгле, королева ужей» – была создана скульптором Робертасом Антинисом-старшим по сюжету популярной в народе легенды. Она стоит около главного входа в парк.

Скульптура героини другой легенды – Анике красуется на фоне драмтеатра в Клайпеде. По преданию, она в подоле юбки наносила песчаную косу, где теперь загорают курортники.

На Руси к героическому народному эпосу относятся былины, некоторые сказки. Герои былин – богатыри, воплотившие идеалы силы, мужества, мудрости, справедливости. Таковы Святогор, Микула Селянинович, Добрыня Никитич, Илья Муромец, Алеша Попович. К былинным персонажам относится также новгородский купец, непревзойденный мастер игры на гуслях Садко.

После распада СССР и в России усилился интерес к увековечению прошлого, в том числе и в монументальном искусстве. Вместо обязательных памятников Ленину, скульпторы получили возможность выбирать сюжеты для своих работ по собственному желанию. Не удивительно, что не был обойден вниманием национальный эпос. В России появилось несколько новых памятников, связанных с фольклорными персонажами. В Москве в 2006 г. открывается монументальная композиция скульптора З. Церетели, посвященная героям русских народных сказок и былин. На ней зритель видит знакомых с детства персонажей – героев фольклора.

1 августа 1999 г. в старинном городе Муроме, что во Владимирской области, на крутом берегу Оки открылся памятник русскому богатырю, святому преподобному Илье Муромцу. Событие это собрало великое множество народа. Когда с памятника спало закрывавшее его полотно и собравшиеся увидели былинного богатыря, у всех на лицах отразились восторг и ликование. Казалось, победительный дух гигантского воина, простершего ввысь мощную длань с мечом, передался и людям, стоящим в тени огромной фигуры, которая соединила заросший речной берег и облака.

Автор памятника скульптор В. Клыков так объяснил, что он хотел выразить в скульптурном изображении былинного героя: «Илья Муромец – воин, защитник, первый казак России, святой инок. В нем воплощен народный идеал. Ведь еще Достоевский сказал о том, что русский народ надо судить не по тому, каков он есть в реальности, а по тому идеалу, к которому он стремится. Создать Илью Муромца – такая задача встала передо мной после мемориала на Прохоровском поле и памятника маршалу Жукову. Здесь ясная и простая, без всяких полутонов, идея: встань за веру, русская земля!» [3].

Скульптурные композиции, посвященные легендарному Садко, которые установлены в Новгороде и Сумах, решены в виде городских фонтанов. Да и как тут обойтись без воды, когда Садко изображается играющим на гуслях в подводном царстве! Новгородский фонтан входит в ансамбль Ярославова дворища, расположенного на правом берегу реки Волхов напротив детинца (кремля), – это кусочек Древней Руси, островок, сохранившийся от той легендарной поры, когда ходили по улицам новгородским былинные герои: Садко – богатый гость да Васька Буслай, не веривший ни в сон, ни в чох, ни в вороний грай, а только в силу свою молодецкую. Сюда сбегались новгородцы по звону вечевого колокола, здесь стояли лавки и лабазы Садко, ведь двор Ярослава находился в самой оживленной части некогда знаменитого Новгородского торга, и ряды лавок окружали его со всех сторон.

К героическому эпосу примыкает и «Слово о полку Игореве», которое по праву признано литературным памятником трех народов – русского, белорусского и украинского. «Слово» впитало в себя много фольклорных образов и персонажей. В фольклорном духе опоэтизированы образы князя Игоря и его жены Ярославны. В Москве фи-

гура Бояна, вдохновителя автора «Слова», отражена в скульптурной композиции на Поклонной горе. В Новгороде-Северском, где некогда княжил Игорь Святославич, также помнят об этом герое: на центральной площади города возвышается князь Игорь на коне. В городе есть и другие памятники, связанные со «Словом»: около монастыря, где находится музей 800-летия «Слова о полку Игореве», стоит Ярославна, на крутом взгорье сидит Боян с гуслями, на развилке городских дорог – древнерусский воин в кафтане, при въезде – фигура русича. Памятник Ярославне поставлен и в Путивле, откуда Игорь Святославич выступил в свой роковой поход на половцев.

Еще один памятник легендарному Бояну, великому слагателю и исполнителю песен во славу князей, персонажу «Слова», недавно воздвигнут в городе Трубчевске Брянской области. За Бояном закрепилось прозвание «вещий»: поэта-певца считали наделенным особой мудростью, тайными знаниями, способностью предсказывать, предугадывать, а то и вызывать своими песнями события – такова была волшебная сила его великого искусства. Боян изображен во время исполнения своей магической песни.

На Украине уже давно были созданы памятники, связанные с национальными эпическими сказаниями. В Киеве, на берегу Днепра поставлен в 1982 г. памятник легендарным основателям города – братьям Кию, Щеку, Хориву и их сестре Лыбеди. Но киевлянам этого показалось мало, и они в 2002 г. соорудили на Майдане еще один памятник тем же персонажам. Украшает майдан и скульптурная композиция в честь кобзаря – исполнителя украинского героического эпоса. Сравнительно недавно в городах Украины появился ряд памятников, связанных как с фольклорными, так и с литературными персонажами. Среди них памятник основателю Харькова казаку Харько, запорожцу Ивану Подкове, кобзарям, легендарным запорожским казакам. Нельзя не отметить попутно, что на Украине за последнее десятилетие появилось довольно много памятников, связанных с русской литературой и фольклором. Это памятники персонажам повестей Ильфа и Петрова в Одессе, Киеве и Харькове и уже упоминавшиеся памятники Садко, князю Игорю. В парках Одессы, Сум, Умани развернуты целые литературные «сады», где много памятников литературным и фолькорным персонажам. В Одессе в таком литературном саду, кроме

памятников пассажирам Антилопы Гну, рыбачке Соне и Косте-моряку, есть и памятник в честь фольклорного Рабиновича – персонажа серии анекдотов. Много изобретательности и выдумки проявили создатели расположенной в окрестностях Ялты «Поляны сказок». Основой замысла ландшафтно-скульптурного комплекса «Славянское поселение» (автор – С. Федоров) стала русская народная сказка «Семь Симеонов». Чтобы создать «поселение», потребовалось знание не только фольклора и художественных приемов, но и исторической обстановки. В создании чудищ, злых и добрых духов, населяющих таинственную лесную чащу, которая окружает поселение, братьев Симеонов, олицетворяющих важнейшие ремесла древних русичей, приняли участие ялтинский народный умелец О. Деграве и художник из Минска А. Столетов. Один из интереснейших экспонатов – былинный Соловей-разбойник, воплощение дикой, первобытной силы. Это работа киевского скульптора Станислава Кошелева. Там же спасает родную землю от Змея Горыныча Никита Кожемяка, а Иван – крестьянский сын в тяжелом бою одолевает Чудо-Юдо (авторы скульптур Надежда Петренко, Михаил Чиликов и Леонид Смерчинский).

Белорусы также не имеют связанного единым сюжетом или персонажем героического эпоса. Его хотел создать на основе сказок о кузнеце Вернидубе Якуб Колас, но эта мечта не осуществилась. Богатый национальный фольклор белорусов имеет своих привлекательных героев, некоторые из них уже обрели новую жизнь в творениях скульпторов. Сразу вспоминаются персонажи белорусской народной драматургии: созданная в 1992 г. Л. Зильбертом скульптурная группа возле театра оперетты, которую составляют неизменные персонажи кочевого кукольного театра батлейки. В Несвижском парке есть скульптуры русалки и Черной панны Несвижа, работы Л. Давыденко. Мы можем вспомнить и о литературных персонажах, навеянных образами белорусского фольклора: Сымон-музыка и его возлюбленная Ганна входят в многофигурную композицию памятника Якубу Коласу (скульптор З. Азгур). В парке Янки Купалы продолжением созданного А. Аникейчиком мемориала в честь нашего песняра являются купалинки, которые бросают венки в воду фонтана. Обряд «Гуканне вясны» вдохновил на создание композиции возле Дома книги скульптора А. Шатерника. О легендах, связанных с названиями рек, напоминают скульптурные

композиции «Днепр и Дубровенка» С. Возисова (Могилев), «Муха и Вец» А. Павлючука (Пружаны), «Бацька Неман» А. Маголина из цикла «Дорога дядьки Якуба» на Столбцовщине. Легендарные предки белорусов вдохновили А. Шатерника на создание ныне установленной в Полоцке скульптурной группы «Кривичи». В печати сообщалось, что скульптор В. Жбанов хочет создать скульптуру Нестерки – неунывающего борца за справедливость, шутника «з-пад Вітэбска, дзе жывуць някепска». Хотелось бы верить, что этим дело не ограничится, будут у нас еще и скульптуры кузнеца Вернидуба, Машеки, Гусляра, воспетых Мицкевичем героинь белорусского фольклора свитезянок и других персонажей народных преданий, легенд и сказок.

Памятники мифологическим, фольклорным персонажам, так же, как и героям книг, связанные с историей народа, его пути к национальному самоутверждению, сегодня популярны во всем мире, число их постоянно растет. Это своеобразное отражение процессов, происходящих в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. http://www.yerevan.ru/
2. http://www.netinfo.ee/smi
3. http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/99/297/71.html

Лилия Баранкевич

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ДУХОВНЫХ СТИХОВ

В современной этномузыковедческой литературе до сих пор не дано научного определения духовного стиха как вида музыкального эпоса. Об этом свидетельтвуют, например, новейшие издания в российской этномузыкологии [12, *396*]; [6, *243–244* и далее]. Встречаются и такие высказывания: «С точки зрения стилистики духовные стихи не представляют единства, и в этом смысле их скорее следует определить как жанровую группу» (*подчеркнуто нами.* – Л. Б.; [6, *266*]). В литературе последних лет филологи и музыковеды определяют духовный стих как жанр, что не раскрывает специфики этого уникального эпического вида [1, *455*; 5, *526*; 6, *265*]. С. Никитина предлагает свою классификацию. Все стихи она делит на три группы «в зависимости от того, где происходит борьба зла и добра: во Вселенной, в социуме или в человеческой душе» [7, *160*].

Опираясь на разработки В. Я. Проппа, развивая предложенные им положения применительно к музыкальному фольклору, мы предлагаем следующее рабочее определение духовного стиха: *духовный стих* – особый вид народного сольного профессионального эпического, позже – лирико-эпического песенного искусства со свободно трактованной христианской тематикой, с инструментальным сопровождением, включающий в себя следующие жанры: мировоззренческие, социальной направленности, агиографические, новеллистические, покаянные, эсхатологические, апокалиптические.

Сюжеты духовных стихов отражают христианское мировоззрение в вопросах мироздания, жизни на земле, неминуемом воздаянии за все грехи после смерти. Героями стихов по большей части являются подлинные исторические лица – из Библии (Ветхого и Нового Завета), персонажи агиографической литературы, различных апокрифов и литургических произведений, древнерусской литературы. Однако трактуются эти сюжеты и персонажи совершенно свободно, апокрифически, что обусловлено народным восприятием христианства.

Духоные стихи представлены двумя разновидностями – *книжной* и *устной*.

Наши исследования показывают, что духовный стих как словесно-музыкальный феномен не укладывается в рамки одного жанра, не обнаруживает единства, являясь видом музыкально-поэтического эпоса, храктерного для жанра. Он шире жанровых границ и, в свою очередь, включает в себя различные жанры. Относя духовный стих к виду народно-песенного эпоса, мы опираемся на классификацию В. Я. Проппа, предложенную им в ряде работ, посвященных славянскому эпосу. Так, в статье «Принципы классификации фольклорных жанров» исследователь пишет: «...Классификация производится по наличию или отсутствию одного и того же признака; по разновидностям одного признака; по исключающим друг друга признакам» [8, *39*]. Основным признаком эпических произведений является сюжет, содержание.

При отсутствии единства в музыкально-поэтической стилистике духовных стихов общим элементом, объединяющим стихи различных эпох и музыкально-поэтического наполнения, является их содержание (фабула), выраженное в поэтическом тексте. Именно повествование о событии, представленном в сюжете эпического произведения, главном

герое и персонажах, его окружающих и субъектах деяния – обусловливает сказовую (речевую) интонацию (так называемое пение «говорком»), которая, в свою очередь, подчиняет себе все музыкально-выразительные средства эпической песни.

Среди духовных стихов *нет и не может быть единства музыкально-поэтической стилистики*, так как в конкретные исторические эпохи, на разных территориях, в различной среде исполнителей складывались разножанровые и разносюжетные стихи. Именно поэтому их многочисленные варианты вобрали в себя черты различных стилей и местных традиций. На формирование музыкально-поэтической стилистики духовных стихов большое влияние оказал «модус мышления и языка» (термин С. И. Грицы [4]) лирницких школ и корпораций, которых только на территории Беларуси сегодня известно более десяти. Немаловажную роль играла и личность самого исполнителя.

Еще с середины XIX в. исследователи пытались классифицировать духовные стихи по тематическим, сюжетным группам. В сборнике В. Варенцова [3] стихи подразделяются на: 1. Общие: а) исторические; б) догматические; 2. Раскольничьи стихи; 3. Вирши XVII–XVIII столетий. *(Заметим, что в этом разделе помещены псальмы, которые не только не являются духовными стихами, но и не являются образцами народного творчества. Псальмы принадлежат бытовой музыкальной культуре.)*

П. Бессонов в своем издании «Калеки перехожие» [2] все собранные образцы классифицирует по сюжетам: на стихи старшие, былевые; стихи старшие, мировые; стихи былевые младшие, псальмы. Последние чаще всего взяты П. Бессоновым из различных рукописей и многочисленных богогласников и являются псальмами святым, иконам Божьей Матери и др. Среди представленных образцов довольно часто встречаются белорусские.

В зависимости от времени возникновения духовные стихи можно разделить на ранние (древнейшие, стихи сложившиеся до XIV в.), стихи XV–XVII вв. (так называемые «лирические», претерпевшие сильное влияние «эпохи лирики», по терминологии А. В. Рудневой [10]) и поздние (стихи новой формации), возникшие в период XVIII–XX вв.

Наряду с тем, что в духовных стихах отсутствует единство музыкально-поэтической стилистики, *мы не находим единообразия и в бытовом*

назначении духовных стихов. Они исполнялись в разное время годового календарного цикла, при различных обстоятельствах, не были прикреплены к конкретному обряду. Некоторые пелись во время Великого и Рождественского постов, в различные православные праздники. Не случайно, что в среде народных исполнительниц духовные стихи часто называют «постовыми», хотя, как известно, такого жанра, как «постовая» песня, нет. Есть различные жанры песен (например, баллада, духовный стих, лирическая и т. д.), которые приурочены по времени исполнения к постам. Свое место стихи нашли в погребальном обряде, где окончательно закрепились в период XVIII–XX вв. Эти стихи, называемые в народе поминальными, погребальными, «пахавальнымі», или просто «святыми песнями», до сих пор бытуют и исполняются во время похорон. В различных лирницких школах также существовали свои уставы исполнения духовных стихов [9, *444*].

Нельзя говорить и о единстве среды бытования духовных стихов, так как параллельно они развивались в профессиональных лирницких корпорациях и у староверов. В старообрядческой среде уживаются две традиции бытования стихов: письменная с пением по крюкам и устная.

Таким образом, приемлемым принципом классификации духовных стихов остается признать идейно-тематический и выделить следующие жанровые группы стихов: мировоззренческие, социально направленные, агиографические, новеллистические, покаянные, эсхатологические, апокалиптические.

Мировоззренческие. Эти стихи носят познавательный характер. Сюда относятся стихи о Голубиной книге; на сюжеты из Ветхого Завета и др. В них поднимаются философские вопросы, касающиеся познания мира, его устроения. Наиболее древними являются стихи о Голубиной книге.

Социально направленные. Представление о них дает один из популярнейших, любимейших в народной среде сюжетов – «Лазарь», где обличается социальное неравенство. Характерно, что в духовном стихе возмездие богатому за все его грехи, несправедливость и страдания, причиненные бедному брату, происходит не при его земной жизни. Торжество бедного Лазаря в раю аналогично победе Правды над Кривдой в стихе о Голубиной книге. Посмертное восстановление справедливости по отношению к Лазарю отражает одно из ведущих

положений народной христианской морали: зло должно быть наказано, а справедливость восстановлена.

Агиографические. Главным отличием этих стихов является повествование об одном (или нескольких) подлинных исторических персонажах канонизированных греко-византийской, а позже православной церковью, судьбы которых отражены в Библии, житиях святых, апокрифической литературе, литургических произведениях. Внутри этой тематической группы образуется ряд самостоятельных сюжетных циклов:

- о героях-змееборцах (цикл стихов о Егории и змее, Федоре Тироне). Змееборчество считается одним из наиболее древних мотивов, получивших новую трактовку в духовных стихах;
- о мучениках, великомучениках (священномучениках). Наиболее яркие стихи о мучениях св. Георгия, св. Варвары и др.;
- на евангельские сюжеты. Здесь выделяется два микроцикла – о Христе и Богородице. Среди стихов о Деве Марии наиболее популярный – Сон Пресвятой Богородицы;
- о подвижниках (благоверный Алексей Божий человек, Иосиф и Варлаам);
- о чудотворцах (Николай Чудотворец, Дмитрий Солунский);
- «о праведниках и грешниках, раскаявшихся и нераскаявшихся» (Аника-воин);
- о первых канонизированных древнерусских святых (Борис и Глеб, Александр Невский, Дмитрий Донской).

В своей классификации мы используем часть терминологии из словарной статьи Ф. М. Селиванова «Стих духовный» [11, *338–339*].

Новеллистические. Главными в содержании этих духовных стихов становятся вопросы, связанные с самими исполнителями, поэтому стихи можно определить как «нищенские», «жабрацкія». Это сюжеты о сорока каликах со каликою ряд исследователей ошибочно относит этот стих к былинам, о происхождении нищих и т. д.

Покаянные. Определяющим в этих стихах является мотив покаяния, воззвания к Богу, обращение к грешной душе. Отдельный достаточно развернутый цикл среди покаянных стихов составляют духовные стихи о расставании души с телом.

Эсхатологические. Основу содержания этих стихов составляет тема смерти, ожидание Второго пришествия Христа и страшного

суда. Возникнув в среде покаянных стихов, духовные стихи о смерти и страшном суде со временем оформились в самостоятельный цикл и были приурочены к похоронному обряду.

Апокалиптические. По своей тематике они близки к эсхатологическим, однако акцент в них делается на показе картин Апокалипсиса и наступивших времен Антихриста. Эти стихи, наряду с эсхатологическими и покаянными, пользуются большой популярностью у староверов.

Мы отдаем себе отчет, что предложенная классификация духовных стихов только одна из возможных. Мы разработали ее, руководствуясь принципом единства тематики, идейного содержания и формы художетвенного завершения духовных стихов, так как их музыкальная стилистика настолько разнопланова и разнородна, что не может служить основным параметром жанра. По типу напевов мы подразделяем духовные стихи на ранние, стихи XV–XVII вв. и поздние. Здесь в рамках одного типа напева находятся разножанровые духовные стихи. Однако большинство записанных нами стихов по своим стилистическим особенностям относятся к так называемой «эпохе лирики» – XV–XVII вв., несут на себе черты лирической песенной традиции, а также опираются на стилистику бытовой музыкальной кантовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі фальклор: энцыкл. у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Т. 1. Мн., 2005.

2. *Бессонов, П. А*. Калеки перехожие: сборник стихов и исследование: в 6 вып. М., 1861–1864.

3. *Варенцов, В*. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860.

4. *Грица, С. И*. Украинская песенная эпика. М., 1990.

5. *Марозаў, А. У*. Духоўныя вершы. Жанравыя своеасаблівасці, змест, узаемасувязі з кантамі і псалмамі // Беларусы: у 7 т. Т. 7: Вусная паэтычная творчасць. Мн., 2004.

6. Народное музыкальное творчество: учебник / редкол. О. А. Пашина (отв. ред.). СПб., 2005.

7. *Никитина, С. Е*. Духовные стихи // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 1. М., 1995.

8. *Пропп, В. Я*. Фольклор и действительность. М., 1976.

9. *Романов, Е. Р.* Белорусский сборник: в 9 вып. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Вильно, 1891.

10. *Руднева, А. В*. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора М., 1994.

11. *Селиванов, Ф. М*. Стих духовный // Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Мн., 1993.

12. Этномузыкология. Специальность 070112 (054000). Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению. СПб., 2005.

Виктория Синюк

СТИХИЙНАЯ ДИАЛЕКТИКА ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК

Мир фольклора формируется и существует на стыке двух типов общественного сознания – мифологического и обыденного. По большому счету, он и является единственно возможной на этих уровнях сознания отражающей и объясняющей жизнь «концепцией». Степень ее адекватности действительному положению вещей варьируется от достаточно низкой до сравнительно высокой в зависимости от преобладания мифологизма либо здравого смысла в произведениях тех или иных жанров. Глубинное постижение законов мироустройства выходит за рамки возможностей и мифологического, и обыденного сознания и является компетенцией сознания философского. Именно эта ступень, венчающая иерархию уровней сознания, предполагает раскрытие и объяснение всеобщей диалектичности на основе диалектико-материалистического метода. И тем не менее такая расстановка сил еще не свидетельствует о наличии «железного занавеса» между здравым смыслом и диалектикой.

Явленная в фольклоре народная мудрость демонстрирует поразительную чуткость к противоречию, а следовательно, и к «правде жизни». Обнаружение противоречивости, диалектичности мира в данном случае следует обозначать как стихийное по причине отсутствия прямой на него установки, а также методологической неоснащенности «мысли народной». Впрочем, дерзания народной мудрости, несмотря на существенные лакуны в ее познавательном механизме, вовсе не безуспешны.

Судьба противоречия в фольклоре складывается по-разному, и дело здесь опять же в соотношении мифологизма и здравого смысла,

наличествующем в рамках определенного жанра. Преобладание первого зачастую ведет к тому, что стихийно выявленное противоречие путем сложной образной трансформации усугубляется до парадокса, загадочного и «необъяснимого», и тем самым отдаляется от действительности (примером тому может служить жанр волшебной сказки). Преобладание второго подразумевает образность, менее отягощенную условностью, и, следовательно, большую адекватность действительности. Иллюстрацией этого случая являются пословицы и поговорки.

«Литературный энциклопедический словарь» определяет пословицу как «краткое, ритмически организованное, устойчивое в речи, образное народное изречение. Употребляясь в значении переносном – по принципу аналогии – к своему буквальному смыслу… пословица заключает в себе афористически сжатое выражение какой-либо грани народного опыта; предмет высказывания рассматривается в свете общепризнанной истины, выраженной пословицей» [2, *291*]. Поговорка в этом же издании характеризуется как «образное выражение, метко определяющее и оценивающее какое-либо явление жизни. В основе поговорки часто лежит метафора, гипербола, идиоматическое выражение, парадокс <…>. В отличие от пословицы, поговорка всегда одночленна, представляет собой часть суждения и обычно лишена обобщающего поучительного смысла» [2, *283*].

Значительная часть образцов именно этих жанров представляют собой не что иное, как художественно оформленное, выраженное с предельной лаконичностью противоречие. Художественная констатация противоречия является вершиной познавательных возможностей фольклора, а дальнейшие гносеологические действия, т. е. то, что в диалектике называется снятием, предполагается на уровне философского осмысления.

Под диалектическим противоречием в теории познания подразумевается одновременное сосуществование противоположностей, их взаимообусловленность и взаимопроникновение в рамках сущности одного явления. Как образную иллюстрацию закона единства и борьбы противоположностей, сформулированного немецким философом Г. В. Гегелем, можно рассматривать такие русские пословицы: «В чем грех, в том и спасенье» [5, *40*], «И ложь правдою статься может» [4, *112*], «Около святых черти водятся» [4, *243*], «Из одного дерева

икона и лопата, да не оба святы» [4, *118*] (вариант интерпретации: у низменного и возвышенного – одна природа, но разное предназначение), «Промеж жизни и смерти блоха не проскочит» [4, *267*], «Счастье с несчастьем на одних санях ездят» [4, *296*] и др. «Перед нами просто-напросто безупречные диалектические формулы», – пишет о пословицах подобного рода А. Н. Андреев. [1, *36*]

Следует отметить, что наиболее частыми для жанра пословицы являются столкновения таких категорий, как общее и частное (в качестве примера можно рассматривать пословицы типа «По волне и море знать» [4, *254*], «По воротам и хозяина видно» [4, *255*]), причина и следствие («Огонь без дыму не живет» [4, *240*], «Плохие пчелы – плохой и мед» [4, *254*]), количество и качество. Такие пословицы, как «Полено к полену – костер» [4, *259*], «По капельке – море, по былинке – стог» [4, *155*], иллюстрируют закон перехода количественных изменений в качественные: «костер», «море» и «стог» – не просто совокупности «поленьев», «капелек» и «былинок», но самостоятельные явления, качество которых образуется на основе количественных изменений, их составляющих). Также находят свое отражение в пословицах отношения между формой и содержанием. В качестве примера догадки об их взаимообусловленности приведем пословицы «По пташке и клетка» [4, *256*], «По голове и шапка, по ноге и сапог» [4, *255*].

Закон двойного отрицания, как и два названных выше, сформулирован Гегелем, однако для многих он в первую очередь связывается с именем Ф. Энгельса, проиллюстрировавшего диалектическое отрицание на примере с прорастанием зерна. Этот пример перекликается с русской пословицей «Одно зерно горсть дает» [4, *242*]. Содержательную сторону народной мудрости следует пояснить. Между «зерном» и «горстью зерен» имеется несколько этапов поступательного развития, каждый из которых диалектически отрицает предыдущий: зерно отрицается растением, удерживающим в себе его качества, а растение – той самой «горстью», «родителем» которой оно является. И вновь – по кругу, а если точнее – по диалектической спирали.

Фольклор плюралистичен, и доказательством этому служит тот факт, что все рассмотренные выше отношения могут развиваться диаметрально противоположным способом, по модели, отрицающей диалектическую связь между философскими категориями. В этих случаях

логика народа совпадает с формальной логикой, с позиций которой противоречие рассматривается как заблуждение, ошибка.

Для примера сравним пословицу «Пискарь щуки не слопает» [4, *253*] и поговорку «Комар парню ногу отдавил» [4, *137*]. Первая со всей трезвостью здравого смысла утверждает невозможность противоречия в ходе развития, вторая демонстрирует большую тонкость, утверждая прямо противоположное: противоречие уместно. Обратим внимание на семантическую структуру этой поговорки. Сема обобщенности в ней выражена не так ярко, как в противопоставленной ей пословице. Кроме того, в семантике рассматриваемой поговорки достаточно ощутима модальность недоумения, удивления; противоречие констатируется несмело и не обобщается до уровня закона. Здесь противоречие улавливается, но не осмысляется, отсюда – отсутствие категоричности.

«Народу нужны не отвлеченные идеи, а прописные истины», – утверждал французский афорист XVII в. Антуан де Ривароль [3, *416*] и, по большому счету, был прав: к научно-теоретическому знанию народ относится либо со скепсисом, либо с наивно-агностическим равнодушием, отдавая приоритет традиционному мировосприятию с его «прописными истинами». Впрочем, на поверку оказывается: не так-то проста эта очевидность и не так мелка, как представляется на первый взгляд. Правда, и преувеличивать эти глубины не стоит: с фольклора океан мудрости только начинается.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев А. Н.* Культурология. Личность и культура. Мн., 1998.

2. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

3. Размышления и афоризмы французских моралистов XVI – XVII вв. М., 1987.

4. Русские пословицы и поговорки. М., 1988.

Уладзіслаў Парыцкі

ПРА ВЕРШАЗНАЎЧЫ АНАЛІЗ ВЫНІКАЎ АДНОЙ ЛІТАРАТУРНАЙ ГУЛЬНІ

Вершаскладанне – вобласць культуры, якая падпарадкоўваецца строгім структурным законам, але ў той жа час пакідае значную прастору для індывідуальнай фантазіі. Згаданай рысай абумоўлена існаванне шматлікіх літаратурных гульняў, звязаных з вершаскладаннем.

У гэтым артыкуле гаворка пойдзе пра адну своеасаблівую гульню, якая нечакана дала цікавыя для філолага вынікі.

У 2005 г. выкладчыкам беларускага фальклору Р. М. Кавалёвай у БДУ быў пастаўлены цікавы эксперымент. З фальклорнага тэксту – шырока вядомай песні «*За туманам нічога не відна*» – узялі першы радок і прапанавалі навучэнцам скласці вершаваны тэкст у фальклорным ці літаратурным дыскурсе з такім жа самым першым радком. Тэксты, што атрымаліся (усяго 60), увайшлі ў невялічкі зборнік. Як робіцца зразумелым з прадмовы, суцэльны эксперымент яго арганізатар асэнсоўваў як сродак зрабіць навучальны працэс больш цікавым і разнастайным, як гульню, хай нават і гульню з дыскурсам [1, *3–9*]. Між тым публікацыя гэтых 60 тэкстаў мае і пэўнае навуковае значэнне.

Кожнаму ўдзельніку эксперымента ставілася мэтай самастойнае стварэнне закончанага і вартаснага ў мастацкім сэнсе тэксту, у складзе якога, прытым у пазіцыі пачатку, не быў бы іншародным дадзены фальклорны фрагмент – радок. У выніку эксперыменту даследчык мае дастаткова вялікую для колькаснага аналізу сукупнасць тэкстаў, створаных незалежна адзін ад аднаго. І вось якая цікавая рэч атрымліваецца: некалькі рыс будовы – агульныя для ўсіх або большасці тэкстаў, нягледзячы на самастойнасць іх узнікнення. Гэта належыць патлумачыць адной з дзвюх прычын. Ці ўласцівасці, пра якія ідзе гаворка, «запраграмаваныя» ў зыходным радку, ці нейкія знешнія фактары, такія як кантэкст беларускай і рускай паэзіі, распаўсюджаныя ўяўленні пра будову мастацкага тэксту, паўплывалі адначасова на многіх удзельнікаў эксперымента.

Шляхам падлікаў мы надалі гэтым тэарэтычным тэзісам некаторае развіццё. Усе 60 тэкстаў былі прааналізаваныя па элементарных фармальных паказчыках: 1) строфіка і агульная працягласць; 2) першая рыфма (г. зн. тая, што адпавядае слову *відна*); 3) вершаваны памер. Ніжэй – паслядоўны выклад па кожным з іх.

1. Каля 90% тэкстаў у зборніку напісаныя чатырохрадкоўямі, выключэнні абумоўлены неспрактыкаванасцю аўтараў ці мэтай стварэння кампазіцыйнага эфекту. Самы малы верш у зборніку – 3 радкі, гэта недакладная імітацыя японскага хоку; самы вялікі – даўжэй за 30 радкоў. Ёсць прыклады вершаў па 24 і 28 радкоў, 6 і 7 катрэнаў адпаведна. За ўсім тым, найбольш верагодная працягласць верша ў зборніку – 12 радкоў,

найбольш верагодная строфіка – тры катрэны; такую структуру мае 21 тэкст з прадстаўленых у зборніку 60. Удвая менш тэкстаў (11) змяшчаюць па два катрэны, і яшчэ 11 – па чатыры. Падагульнім: каля 70% усіх тэкстаў маюць працягласць 8, 12, 16 радкоў. Варта лічыць, што абедзве гэтыя яднаючыя рысы былі зададзены не ў радку, а толькі ў свядомасці аўтараў. Вядома, напрыклад, што сярэдняя працягласць вершаў А. Пушкіна складае 26 радкоў; Ю. Лермантава – 23; Ф. Цютчава – 18,5 [5, *385*; 6, *258*]. У паэтаў Сярэбранага веку, на якіх, здаецца нам, і арыентаваліся ўдзельнікі эксперымента, колькасныя схільнасці даволі неаднастайныя, аднак дзве галоўныя постаці, што маглі сфарміраваць у сучаснай філфакаўскай моладзі ўяўленне пра належную працягласць тэксту, – гэта А. Блок і Г. Ахматава. Сярэдняя працягласць вершаў Блока (1898–1903) – 13 радкоў [6, *258–259*], часцей за іншыя фарматы ў яго сустракаюцца лірычныя кампазіцыі з трох катрэнаў. У Г. Ахматавай дванаццаціpадковыя вершы таксама пераважаюць з пэўнымі ваганнямі ў бакі васьмі- і шаснаццаціpадковасці. У яе зборніках «Вечер» і «Чётки» колькасць вершаў па 8, 12 і 16 радкоў суадносіцца як 13:35:27 (*падлік наш.* – А. П.).

2. Сярод 60 вершаў маюцца два нерыфмаваныя, два паўрыфмаваныя (abcb), адзін, у якім зыходны радок зменены (*…відаць – нагадаць*), тры з таўталагічнай рыфмай (*відна – відна*); у разглядзе застаюцца 52 тэксты. З іх у 16 першая рыфма *крыўдна* і яшчэ ў 3 – *крыўда*, у 11 – *агідна* і яшчэ ў 1 – *агіда*, у 3 вершах – *абрыдла*. 34 тэксты, як бачым, аб'яднаныя практычна адзінай тэмай рыфмы. Прытым з погляду вершазнаўства названыя вышэй рыфмы – зусім розныя. Згодна з класіфікацыяй М. Л. Гаспарава для кансанантнага складу рыфм [4, *25*], сярод іх маюцца дакладная *відна – агідна*, папоўненыя *відна – агіда* і *відна – крыўдна*, змененыя *відна – крыўда* і *відна – абрыдла*. Для ўдзельнікаў жа творчага эксперымента паказчык дакладнасці рыфмы аказаўся нерэлевантным. Пазней мы паспрабуем высветліць прычыну.

3. Па метрыцы радок *За туманам нічога не відна* выглядае як трохстопны анапест з жаночай клаўзулай. Такім чынам, у монаметрычных вершах, напісаных згодна з умовамі эксперымента, па агульных правілах тэорыі вершаскладання на беларускай і рускай мовах будуць прадстаўленыя, хутчэй за ўсё, чатыры асноўныя памеры: Ан-3ж; Ан-3жм; дольнік-3ж і дольнік-3жм з анакрусай 2 [*1].

Паколькі неспрактыкаваным аўтарам бывае цяжка вытрымаць адзіны метр ва ўсім вершы, наша тэарэтычная выснова, увогуле, пацвярджаецца назіраннямі няблага. Чыстым анапестам па абодвух вышэйназваных тыпах альбо, радзей, з іншым чаргаваннем клаўзул напісаныя 29 вершаў, яшчэ 13 – анапестам з адзінкавымі выключэннямі ў бок дольніка. Дольнікам, дзе ўласныя формы складаюць больш за чвэрць, – 3 вершы. Анапестам ці дольнікам з іншымі выключэннямі, абумоўленымі нявопытнасцю, – 8 вершаў (звычайна збой адбываецца на 2–5-м радку). Бачна, што прыкладна 85% удзельнікаў імкнуцца, больш ці менш паспяхова, рэалізаваць метрычную «праграму» першага радка праз агульнапрынятыя ў паэзіі формы. Але тут, нарэшце, варта запытацца: чаму прафесійная паэзія аказала ўплыў на метрыку эксперыментальных вершаў, а фальклорная – не? Чаму атрымалася «згуляць» толькі ў літаратурны дыскурс, а ў фальклорны – не атрымалася?

Як меркавалі, наш радок дакладна працытаваны з фальклорнай крыніцы. І гэта, сапраўды, амаль што так. Але досыць адзін раз ўдумліва прачытаць зыходны фальклорны тэкст, каб зразумець, што яго рытмічная інерцыя не прадугледжвае ніякага анапеста:

За туманам нічога й не відно,
Толькі відно дуба зелянога.
Под тым дубом крыніца стояла,
З той крыніцы дзеўка воду брала...

(усяго 11 радкоў, цытуем па [1, *3*]).

З прыведзеных радкоў усе чатыры, калі дапусціць пэўныя пераакцэнтуацыі, укладаюцца ў пяцістопны харэй, і толькі два – у анапест. Ва ўсім тэксце песні незвычайна высокай аказваецца націскованасць першых складоў (7/11), гэта харэічная рыса. Націскованасць 5-х складоў у радках пераважае над націскованасцю 6-х, што яшчэ раз сведчыць супраць анапеста. Але з-за агульнай неўрэгуляванасці звышсхемных націскаў мы не можам сказаць, што перад намі чысты пяцістопны харэй. Да таго ж тэкст, які пяецца, не адчувае патрэбы ў строгай метрыцы, і дакладным будзе пазначыць тут памер як дзесяціскладовы сілабік з жаночымі клаўзуламі, схільны да харэя [*2].

Як бачым, пры цытаванні радка з фальклорнай крыніцы адбылося скажэнне метрыкі, што зрабіла зварот удзельнікаў эксперымента да фальклорнага дыскурсу немагчымым. З вершаў у нашым разглядзе

маецца адзін, напісаны менавіта пяцістопным харэем, але сэнсавай сувязі з фальклорам ён не ўтрымлівае, застаючыся тэхнічным кур'ёзам.

Завязваецца нейкі вузел. Нашы 60 тэкстаў належаць толькі да літаратуры. Іх фармальныя якасці, памер і структура, рэгулююцца літаратурнай традыцыяй. Іх першыя рыфмы, наадварот, яднаюцца лексічнай тэмай, а не фанетычнымі асаблівасцямі, якія маглі б вынікаць з традыцыі; гэтая тэма ўзнікае быццам бы непрадказальна. Пра што могуць сведчыць згаданыя факты? На нашу думку, адказ павінен быць наступным. Радок, фальклорны па паходжанні, але літаратурна асэнсаваны, надзяляе той вершаваны памер (шырэй – метр), у межы якога ён амаль выпадкова трапіў, зусім адметным семантычным арэолам. Тэрмін «семантычны арэол», уведзены К. Ф. Тараноўскім і распрацаваны М. Л. Гаспаравым, выкарыстоўваецца для пазначэння вобразных і культурных асацыяцый, звязаных у свядомасці аўтара і, даволі часта, чытача з тым ці іншым вершаваным памерам, альбо з адным ці некалькімі дыферэнцыяльнымі прызнакамі гэтага памеру [3, *9–18*].

Паспрабуем разгледзець, ці быў традыцыйна замацаваны пэўны семантычны арэол за памерам, які часцей за іншыя быў ужыты ўдзельнікамі літаратурнай гульні, – за беларускім Ан-3жм. У нашых расшуканнях выкарыстоўвалася «Анталогія беларускай паэзіі» ў 3 тамах, галоўным чынам другі том, які ахоплівае тэксты 1920-х – 1950-х гг.

На пачатковым этапе станаўлення сучаснай беларускай літаратуры, у 1890-я гг. і ў нашаніўскі перыяд, тэматыка паэзіі застаецца адносна недыферэнцыраванай. Першы вядомы нам прыклад беларускага Ан-3жм – верш Адама Гурыновіча «Што за звук ды так громка раздаўся…», напісаны не пазней за 1894 г. Новыя ўзоры Ан-3жм з'яўляюцца ў 1909–1914 гг., гэта «Песня сонцу» Купалы, «Роднай краіне» Цішкі Гартнага і «З песняў беларускага мужыка» Максіма Багдановіча. Блізкім памерам, Ан-3ж, напісаныя вядомыя вершы М. Багдановіча «Добрай ночы, зара-зараніца…» і А. Гаруна «Ты, мой брат, каго звацЬ беларусам…». Семантычны арэол метра і, адпаведна, сфера яго ўжывання пакуль не ўсталяваліся. Аднак ужо ў сярэдзіне 1920-х гг. выразна бачыцца звужэнне неаднастайнай тэматыкі. Хаця грамадзянскія тэмы ў той час лічыліся вышэй за прыватныя і карысталіся большай увагай паэтаў, верш, напісаны Ан-3жм, практычна заўсёды пачынаецца пейзажнай замалёўкай, а яго вобразны строй медытатыўны. Анталогія

ўтрымлівае значную колькасць такіх тэкстаў (гл., напрыклад, [2, *34, 91, 149, 223, 281, 389*]).

Перыяд, на працягу якога беларускаму Ан-3жм уласцівы адносна трывалы семантычны арэол, не цягнецца доўга. Ужо ў 1970-я г. ўжывальнасць памеру змяншаецца і галоўны кірунак тэматыкі губляецца. Лёгка заўважыць, аднак, што арэол «псіхалагічнага цяжару», рэалізаваны праз рыфмы *крыўдна*, *агідна*, *абрыдла*, ніколі не быў традыцыйным у беларускай паэзіі. Таму належыць высветліць, што з'явілася падчас эксперымента першым – адметны арэол ці лексічная тэма рыфмы, а таксама адкуль пайшла гэтая тэма. Здаецца, годнае веры тлумачэнне ўжо знойдзена.

Шляхам анкетавання ў старэйшых класах дзвюх навучальных установў Мінска мы імітавалі (ў значна спрошчанай форме) даўнейшы эксперымент: было прапанавана знайсці адну ці некалькі рыфмаў да слова *відна* з радка *За туманам нічога не відна*. Было атрымана 55 карэктна запоўненых анкет: у 15 з іх прыводзіцца рыфма *абідна* (!), у 12 – *агідна*, у 7 – *крыўдна* і яшчэ ў 2 – *крыўда*. Відавочна, моўная свядомасць навучэнцаў пераважна руская, што і абумоўлівае паслядоўнасць выбару рыфмы ад рускай дакладнай рыфмапары *видно – обидно* да беларускай фанетычнай ці сэнсавай імітацыі, што дае ў пазіцыі першай рыфмы *агідна* ці *крыўдна*.

З нашых супастаўленняў, а менавіта: як функцыяніруе адзін і той жа радок у структурнай парадыгме фальклору і літаратуры, як суадносяцца семантычныя арэолы аднаго і таго ж метра ў «вялікай літаратуры» і «квазілітаратуры», створанай эксперыментальна; наколькі істотны структурна-паэтычны ўплыў мае рускамоўная лірыка на беларускамоўную ў нашым двухмоўным грамадстве, – спецыялісты, магчыма, зробяць больш глыбокія вывады, чым нам дазволіў тэзісны фармат.

ЗАЎВАГІ

*1. Нашы абазначэнні вершаваных памераў, па сутнасці, супадаюць з абазначэннямі, усталяванымі ў рускім савецкім вершазнаўстве ў 1960–1970-я гг.

*2. Дзякуючы вуснаму сведчанню Анастасіі Садоўскай, якая сёлета запісала варыянт гэтай песні ў Крупскім раёне Міншчыны з дакладнай расстаноўкай націскаў, мы можам сцвярджаць, што харэічныя пераакцэнтуацыі адбываюцца на самай справе, г. зн. «нíчога не відна», «кры́ніца стаяла».

ЛІТАРАТУРА

1. «За туманам нічога не відна…»: зб. вершаў / Укл. А. Кананові̌ч [і інш.]. Мн., 2005.

2. Анталогія беларускай паэзіі: у 3 т. / Укл. А. Лойка. Мн., 1993. Т. 2.

3. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000.

4. *Гаспаров М. Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988–1990: сб. ст. / Отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1991.

5. *Новинская Л. П.* Метрика и строфика Ф. И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов: сб. ст. / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1979.

6. *Руднев П. А.* Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. II: сб. ст. / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1972.

Ольга Романова

ФИЛЬМЫ УЖАСОВ О ДРАКУЛЕ И ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ «УЖАСНОГО»

История о Дракуле, одиноком и бессмертном вампире из Трансильвании, на протяжении XX в. стала сюжетом более 160 фильмов и даже вошла в книгу рекордов Гиннесса по количеству экранизаций. Основой для многочисленных киноверсий послужил роман ирландского писателя Брэма Стокера «Дракула», опубликованный в 1897 г. По мотивам этого романа Ф. Мурнау снимает в 1922 г. экспрессионистскую притчу «Носферату. Симфония ужаса». В 1931 г. появляется первая голливудская версия сюжета – «Дракула» Тода Браунинга. Оба фильма воспринимались современниками как «ужасные» и «леденящие кровь». Венгерский критик Бела Балаш писал, что почувствовал в некоторых сценах «Носферату» «знобящий холод судного дня». Фильм Т. Браунинга также вызвал у наиболее впечатлительных американских зрителей визуальный шок: они увидели в нем «ужасные подробности», которые могут повредить «детям, слабоумным и просто ненадежным гражданам» [4, *186*].

С чем связана «жуткая притягательность» образа Дракулы для европейского и американского кино и массовой западной культуры XX в. в целом? Сама постановка вопроса предполагает, что у зрительского запроса на «ужасное» существуют более глубинные, чем жажда острых ощущений, причины.

Впервые связь популярных кинематографических мотивов с актуальными социально-политическими конфликтами проследил З. Кракауэр в классической работе «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино», которая вышла в 1947 г. В этом исследовании Кракауэр рассматривает немецкий кинематограф 10–30-х гг. сквозь призму тайных желаний и страхов массового немецкого зрителя («коллективной немецкой души»). Образ графа-вампира Носферату он поместил в «галерею тиранов» – диктаторов-садистов, маньяков-убийц и безумцев, созданных немецким кино между 1918 и 1924 г. Как пишет Кракауэр, центральная тема этих фильмов – «душа, стоящая на роковом распутье тирании и хаоса»: «может быть, вызывая к жизни эти страшные видения, немцы пытались заклясть страсти, которые уже бродили в них самих и грозили полным себе подчинением?» [3]

В связи с тем, что исследование З. Кракауэра было построено на терминах-метафорах «коллективная душа» и «психологическая история нации», он не задавался вопросом о самих механизмах преобразования желаний и страхов зрителей в киносюжет. Позже исследователи чаще рассматривали эту проблему в психоаналитическом ключе или в духе «критической теории» буржуазного общества. Оригинальным синтезом этих подходов стала «формульная теория» американского литературоведа Дж. Г. Кавелти, разработанная им в 70-е гг. XX в.

Понятие формулы разработано Дж. Г. Кавелти как средство анализа массовой литературы и кино: «…это комбинация… ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов», которая повторяется в ряде произведений определенного периода [1, *35*]. По мысли Кавелти, в основе появления и эволюции формул лежит феномен удовольствия. Формула «работает» постольку, поскольку, с одной стороны, подкрепляет уже существующие интересы и установки, с другой стороны, гармонизирует конфликты, разрешает напряжения и неясности внутри культуры. Еще одно базовое положение концепции Кавелти заключается в том, что формульное кино позволяет аудитории пересечь в воображении границу между разрешенным и запрещенным, ничем не рискуя. При этом эскапистские тексты маскируют латентные мотивации и укрепляют уже существующие преграды, мешающие признанию скрытых

желаний. Применительно к фильмам ужасов эту мысль подтверждает известный тезис о консервативности социокультурных норм, которые разрушает на глазах у зрителя вторжение «ужасного». Как пишет С. Кинг, «концепция чудовищности нравится нам и нужна нам, так как подтверждает существование порядка» [2].

Дж. Г. Кавелти отмечает, что за формулой не стоит единой социальной или психической динамики, она гармонизирует целый спектр моделей: «Формулы работают, так как позволяют упорядочить широкое разнообразие реальных культурных и художественных интересов и отношений» [1, *58*]. Например, фильм-притча Ф. Мурнау гармонизирует и микширует три типа конфликтов – между деспотизмом и политическим хаосом, между наукой (в первую очередь, медициной) и религиозно-мистической картиной мира, между сексуальными нормами и сексуальными фантазмами. Социокультурные страхи и конфликты, проявленные посредством экспрессионисткой визуальности в «Носферату», оказываются актуальными не только для послевоенного германского общества, но и для модернизированного индустриального общества XX в. в целом. В дальнейшем фильмы о Дракуле продолжают гармонизировать и интерпретировать эти противоречия – согласно законам работы киноформулы, во всевозможных комбинациях и парадоксальных сочетаниях. Как представляется, это и является причиной «долгой жизни» сюжета о Дракуле в кино.

Согласно сюжету «Носферату», молодой клерк Хаттер отправляется в далекую Трансильванию, чтобы продать некоему графу заброшенный замок, стоящий как раз напротив идиллического дома, где он бесконфликтно и счастливо живет со своей женой Элен. Отправляет клерка в гости к странному графу агент Нок – как оказывается позже, слуга Дракулы… Ф. Мурнау не стал платить наследникам Б. Стокера за право экранизации, и сюжетная линия романа в «Носферату» была изменена: в романе, как и в «Дракуле» Т. Браунинга, граф погибает от рук ученого Ван Хельсинга, который, следуя фольклорным рецептам, пробивает вампиру сердце деревянным колом. В фильме Мурнау Носферату умирает от солнечного света, так как и после восхода солнца не может оторваться от шеи Элен, которая добровольно отдает ему свою кровь. Посредством экспрессионистской пластики и мотивов двойничества (Дракула/Нок, Дракула/Элен) фильм транс-

лирует актуальную для послевоенной Германии мысль: «диктатора из тьмы» Носферату в идиллический немецкий городок приводит не столько клерк Хаттер, сколько безумный последователь Нок и идеальная жертва Элен.

В последующих фильмах о Дракуле «деспотическая составляющая», как правило, трансформируется в собственно занимательную. Например, в «Дракуле» Тода Браунинга слугой графа-вампира становится сам клерк (Ренфилд), побывавший в гостях в его замке и сошедший с ума на инфернальном корабле. Ренфилд, как и Нок, сидит в камере и высасывает кровь из «природных вампиров», мух. В паре с санитаром-сторожем, который называет его «мухоедом», «безумный последователь» становится комедийным персонажем. Едва ли не единственным фильмом, развивающим заложенный Ф. Мурнау подтекст, отсылающий к социальной реальности, является «Носферату, призрак ночи» В. Херцога (1976). Например, В. Херцог вводит эпизод разговора Носферату с Ноком, в котором Носферату приказывает: «*Иди на север, в Ригу. С тобой полчище черных крыс и смерть*», – и этот диалог прочитывается как сознательно привнесенная аллюзия на нацистский милитаризм Германии 30–40-х гг. Несмотря на популярный сюжет, фильм Херцога относится к авторскому интеллектуальному кинематографу и в этом смысле наиболее близок кинопритче Ф. Мурнау.

Начиная с фильмов Ф. Мурнау и Т. Браунинга, повторяющимся мотивом фильмов ужасов о Дракуле (а также Франкенштейне) становится демонстрация анатомического театра, манипуляций с трупом жертвы вампира (вскрытие, констатация смерти), после чего происходит опровержение медицинских законов в пользу мистических. Страхи, порождаемые медицинской картиной мира, находятся в ряду антипозитивистских культурных сомнений XIX и XX в. Это боязнь боли и медицинского вмешательства в тело, в пределе – страх конечности жизни и бессмысленности существования вне религиозных координат. Возможно, в Европе эти страхи актуализируются и попадают в кино в связи с событиями Первой мировой войны, когда фотографии и документальные съемки солдатских трупов стали обыденными, а способы массового убийства людей технически изощренными. В результате мотив трупа/анатомического театра в фильме ужасов становится способом вытеснения страха смерти. В неподцензурных условиях второй

половины XX в. зрелищем смерти становится подробная демонстрация болезненной смертельности плоти и ее разложения. Однако вид «отвратительно ужасного» трупа выполняет ту же задачу – работает на замещение мысли о смерти. «Дело в том, что человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь ее только в качестве зрителя смерти другого. Участие же в зрелище смерти в качестве зрителя и позволяет пережить смерть, превратить ее в фикцию. Вот почему сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в формах зрелища смерти» [5, *180]*. Удерживая взгляд зрителя на концентрированной материальности искаженной плоти, фильм ужасов избавляет смерть от экзистенциального измерения, тем самым временно вытесняя из сознания мысль о повседневной «работе смерти» – в теле человека (болезни, старение), в его сознании (мысль о смертности) и в памяти (смерть близких).

Еще одной из причин долгой жизни вампира в кино стали сексуальные коннотации этого образа. Сам роман Б. Стокера стал популярен на рубеже веков и попал в кино XX в. во многом благодаря тому, что был насыщен трансгрессивными сексуальными намеками, преодолевавшими строгость викторианских сексуальных норм. Так образ вампира стал проявлять сексуальные фантазмы, совмещающие удовольствие и насилие, сексуальную и смертельную агонии.

В кино эротические коннотации просматриваются сквозь отношения между вампиром и жертвой уже в «Носферату»: сцена, в которой Элен отдает свою кровь Носферату, автоматически прочитывается зрителем в контексте любовной сцены, «вывернутой наизнанку». Фильм Т. Браунинга выходил в условиях строгой американской киноцензуры, стоящей на защите зрительской нравственности. Чтобы его одобрила Ассоциация продюсеров и дистрибьютеров художественных фильмов и он смог выйти на экраны, продюсер стремился уменьшить именно эротическую составляющую фильма: например, еще на стадии сценария потребовал, чтобы Дракула перед укусом не целовал свою жертву и нападал только на женщин – чтобы не было обвинений в гомосексуальной подоплеке. Собственно, новые визуальные возможности в показе сексуальной трансгрессии, связанные с ослаблением цензуры во второй половине XX в., и определили возрождение формулы о Дракуле – сюжет обрел «второе дыхание». Например, в «Дракулах»

50–60-х гг. производства радикальной британской компании «Hammer Films» сексуальный подтекст проявлен значительно более очевидно: здесь в сценах «смертельного соединения» с жертвой появляется крупный план, позволяющий увидеть наслаждение на лицах девушки и кровопийцы…

В 1992 г. выходит фильм Ф. Копполы «Дракула Брэма Стокера», поразивший зрителей спецэффектами и красотой костюмов. Зрелищно-трансгрессивный потенциал отношений вампира и его жертв реализован здесь полностью: укус вампира неотделим от сексуальной связи с жертвой. Тема притягательности садомазохистской сексуальности раскрывается при помощи общих мест, дарованных массовой культуре психоанализом: эти движения души и тела иррациональны, неподконтрольны, толкают на странные поступки, – и только специалист может объяснить/нейтрализовать их. Ван Хелсинг оказывается медиком, мистиком и психоаналитиком в одном лице. Согласно его идеологии, бессознательное полно греховных помыслов, человечество терпит от упадка религиозной морали: «цивилизация и сифилизация появились одновременно», как заявляет он студентам. В результате фильм с помощью зрелища и парадокса гармонизирует два проекта западного человека: научный психоаналитический и христианский (протестантский). Подчинение бессознательным движениям психики доставляет неземное удовольствие, но приводит к греховным асоциальным действиям и страшной смерти; «специалист» должен уничтожить трансгрессивных персонажей (Дракулу и его жертв) вместе с их беспокойным бессознательным, чтобы мир пребывал в спокойствии – так популярная версия религиозной картины мира микшируется с популярной психоаналитической моделью человека.

Таким образом, формула фильма ужасов о Дракуле подтверждает, что кинематографическое «ужасное» является культурным механизмом, позволяющим проговаривать и с помощью парадоксов гармонизировать неразрешимые социальные конфликты. Классический фильм ужасов – это жанр, который, с одной стороны, приглашает зрителя пережить подавленные желания и, по словам С. Кинга, «порадовать себя антиобщественным поведением», а с другой стороны, «позволяет человеку слиться с толпой, стать полностью общественным существом, уничтожить чужака» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

2. *Кинг С*. Пляска смерти / Пер. с англ. О.Колесникова // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.biblioteka.org.ua

3. *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dnevkino.ru/library_kracauer_1.html

4. *Соува Б. Дон*. 125 запрещенных фильмов. Екатеринбург, 2004.

5. *Ямпольский М*. Смерть в кино / М. Ямпольский // Язык – тело – случай: Кинематограф в поисках смысла. М., 2004.

Маргарыта Латышкевіч

КАШЧ БЕССМЯРОТНЫ: МІФ У КАЗЦЫ

Адным з самых цікавых вобразаў беларускіх казак з’яўляецца, безумоўна, Кашч Бессмяротны. Ён уяўляе сабой класічнага ворага для любога героя, а перамога над ім – падзея знакавая і выключная. Аднак паспрабуем задумацца, ці можна абмяжоўваць гэты вобраз адно казачным яго адлюстраваннем? Ці сапраўды настолькі абмежаваная глыбіня сутнасці Кашча, што ён прыдатны адно для дзіцячых забавак? Думаецца, гэта не так – прынамсі, не зусім так. Пасля правядзення невялікага апытання сярод студэнтаў і выкладчыкаў БДУ выявілася пэўная заканамернасць ва ўспрыманні Кашча, а менавіта:

- 26% апытаных палічылі Кашча «высокім» і толькі 5% – «маленькім». Астатнія 69% не здолелі абазначыць ягоны рост;
- абсалютная большасць лічыць Кашча «худым» – 95% апытаных;
- прыкладна 50% зазначылі сваю агіду адносна гэтага казачнага героя (наступныя эпітэты – «гідкі», «брыдкі», «страшны», «з непрыемным прышчурам»). Аднак палова ж апытаных аніяк не вызначыла сваё стаўленне да Кашча, або нават сказала пра некаторую прыязнь да яго;
- 15% апытаных паказалі на сувязь Кашча з мерцвякамі («здыхлік», «мярцвяк», «даўно памерлы» і нават «жыве ў пекле»).

Цікава, што сярод студэнтаў II курса найбольш распаўсюджаны вобраз Кашча з савецкіх дзіцячых фільмаў (худы стары з тонкім голасам і нездаровым колерам скуры). Відаць, гэты стэрэатып замацаваўся яшчэ ў дзіцячым узросце. Аднак трэба сказаць, што герой беларускіх чарадзейных казак – зусім іншая справа, ён усяго толькі цёзка (і няпоўны)

«Кощея Бессмертного». Таму часова забудземся на кінафільмы і звернемся да характаралагічнага матэрыялу казак.

Кашч Бессмяротны мае надта хуткага каня (які, па-за ўсім, гаворыць чалавечым голасам) [5, *70*]. На бой ён выходзіць з воранам (як варыянт – сокалам) на плячы, а наперадзе бягуць яго харты. Жыве ён далёка, у палацы на высокай гары, а ягоная смерць – у яйку, схаваным на самотным востраве. Гэта прыкладна ўсё, пра што дакладна можна даведацца з казак. Часам, праўда, бываюць некаторыя сведчанні пра знешнасць (напрыклад, «вялікі як гара»), але яны ў абсалютнай большасці няпоўныя і нешматлікія.

І тут мы насамрэч сустракаемся з пытаннем: хто такі Кашч Бессмяротны? Калі задумацца, пра гэта не кажа аніводная з казак. Мы сустракаем Кашча зняволеным у палацы дзяўчыны-волаткі, калі яго вызваляе недальнабачны герой, мы бачым яго перад бойкай з героям і ў час яе, але нам невядома, адкуль і нашто ён прыйшоў, чаму быў зняволены і – нават самае простае – як ён, уласна кажучы, выглядае. Нам відавочна бракуе звестак, ці то з прычыны табу (тады імя Кашч толькі азначэнне), ці то таму, што Кашч, яго паходжанне і матывацыя дзеянняў былі шырока вядомыя і тлумачэння не патрабавалі. Думаецца, у нашым выпадку мае месца і тое, і другое: не выключана, што сапраўднае імя Кашча было пад забаронай; але яго ведалі ўсе, таму адэкватна ўспрымалі замяшальнае. Верагодна таксама, што казачныя прыгоды Кашча – толькі няпэўнае, скажонае рэха яго сапраўдных прыгод, зафіксаваных у міфе. Міф знік, але яго водбліск застаўся ў казцы.

Вобраз Кашча загадкавы і таемны, а таму, бясспрэчна, прывабны. Выкажам некаторыя меркаванні наконт яго паходжання і паспрабуем знайсці тлумачэнне некаторым яго дзеянням.

Ю. С. Сцяпанаў прапанаваў цікавую этымалагічную версію імя Кашча (Кашчэя): « *Kostь – sêjь , ‘косткасей’, ‘той, хто сее косці’» [3, 851], пасрэднік паміж светамі жывых і памерлых [3, 852]. Параўнаем са славутым «Словам пра паход Ігаравы» (*тут и далей пераклад мой.* – М. Л.): «На Нямізе снапы сцелюць галавамі, малоцяць цапамі харалужнымі, на таку жыццё кладуць, веюць душу ад цела. Нямігі крывавыя берагі не жытам засеяны – засеяны касцьмі рускіх сыноў» [2, *96*]. Трэба думаць, што «сеяць косткі» мог бог вайны. Але ў гэтай метафары заключана і пазітыўнае значэнне вобраза Кашча: сеюць тое, што павінна

даць новыя ўсходы. Такім чынам, «высейванне касцей» з'яўляецца захадам да адраджэння жыцця, і Кашч паўстае перад намі як дбайны гаспадар, што адсочвае і вызначае жыццёвы цыкл свайго «палетка».

Несумненна, міфалагічнага матэрыялу, дастатковага для гэтага даследавання, нам бракуе. Фактычна, славянскія народы, у тым ліку беларусы, не захавалі міфалагічнага базісу сваёй культуры. Усё, што мы маем, – няпэўнае рэха галасоў даўніны. Праўда, матэрыял казак досыць багаты і разнастайны і дазваляе рабіць некаторыя высновы. Аднак гэтага мала, бо па сваёй сутнасці казка – толькі схема міфа, яго адбітак, а не сам міф. Паколькі менавіта славянскіх міфаў не захавалася, давядзецца ісці шляхам тыпалагічнага параўнання, вышуквання, так скажам, адпаведнікаў у іншых міфалогіях.

Паўночная Еўропа якраз захавала такую ўпарадкаваную, інфарматыўную міфалогію. Канешне, у ёй таксама ёсць своеасаблівыя «белыя плямы», але на сённяшні дзень германская міфалогія паўстае ў выглядзе арганічнай сістэмы. Чаму мы дазваляем сабе звярнуцца менавіта да яе? Справа тут у гісторыі народаў. Згодна з меркаваннем абсалютнай большасці навукоўцаў, паміж германскімі і славянскімі плямёнамі існавалі частотныя сувязі, што адбілася і на іх мове. Апрача таго, відавочна, што плямёны, якія былі часткамі адной вялікай індаеўрапейскай сям'і, мусілі захаваць нешта агульнае і на культурным ўзроўні, як мінімум – на ўзроўні пантэона. Не варта, думаецца, казаць пра тое, што багоў аднаго народа часта «пераймалі» яго суседзі (як, напрыклад, тое рабілі рымляне). Такім чынам, грунт пад дадзеным даследаваннем ёсць, і даволі істотны. Таму паспрабуем звярнуцца непасрэдна да аналізу вобразаў і іх параўнання – на падставе атрыбутаў, знешніх прыкмет і функцый. Як ні дзіўна, найбольшая колькасць перасячэнняў назіраецца ў Кашча і Одзіна.

Надзвычай хуткі конь Кашча першым выклікае некаторыя асацыяцыі. Падобны конь (Слейпні) меўся ў Одзіна, галоўнага бога паўночнага пантэона. Варта дадаць, дарэчы, што ў Одзіна было шмат імёнаў і шмат увасабленняў, і вось што ён сам кажа пра сябе ў «Прамове Грымніра»:

Правадыр – мне імя,
Шаломаносца,
Сябар, Сутуга,
Трацей і Захоп,

Высокі й Сляпы Хель,
Праўдзівы, Збрадлівы,
Ды Праўдашук,
Радасць Бойкі і Рознасць,
Ды Аднавокі,
Ды Агнявокі,
Злыдзень і Розны,
Аблічча і Твар,
Мара і Блазан,
Сякірабароды,
Ды Пераможны,
Шыракаполы ды Баламут,
Усябог і Наў-бог,
Вершнік і Цяжкі, -
Век не хадзіў я
сярод чалавекаў,
імя не змяніўшы... [1, *214*].

Надалей гэты пералік працягваецца, але спынімся на прыведзеным урыўку. Калі звярнуць увагу на згаданыя імёны, заўважаем некаторую заканамернасць у іх ужыванні, важную для вобраза Кашча. Адвечны эпітэт Одзіна «*Высокі»* як найлепей стасуецца з апісаннем персанажа ў казках. Можна меркаваць, што і самы памер, і гэтае імя звязаныя з тым, што Одзін, як вядома, надта любіў сваё аблічча ётуна, велікана, у якім часта вандраваў. Імя *Злыдзень* або *Мара* кажуць самі за сябе – гэта, бадай што, вычарпальная характарыстыка Кашча і ў народных казках, і паводле праведзенага апытання. Імя *Наў-бог* (літаральна – «бог Наўя») паказвае на сувязь Одзіна з тым светам, са светам памерлых. Гэта, дарэчы, праяўляецца таксама і ў наступных яго мянушках: *Пажырацель Варон*, *Некрамант*. Кашч Бессмяротны ў сучаснасці заслужыў рэпутацыю бога смерці (якім фактычна не з’яўляецца), так што і тут блізкасць гэтых вобразаў відавочная. Імя *Вершнік* – зноў згадка пра Слейпні; апрача таго, Одзін нібыта ўзначальвае *Дзікае Паляванне*, дэманічную кавалькаду, якая «пажынае смяротны ўраджай» пры сустрэчы з чалавекам. Кашч у большасці выпадкаў – таксама вершнік, часта ён даганяе героя, які выкрадае сваю жонку, і сустрэча з ім у такім выпадку сапраўды пагражае смерцю.

Ужо згадваліся вораны і харты Кашча. Абсалютна такія «памочнікі» ёсць і ў Одзіна – прытым у той самай колькасці: два вораны, Хугін і Мунін («Думка» і «Памяць»), і два ваўкі, Геры і Фрэкі («Сквапны» і «Ненажэрны»). Да гэтай світы Одзін звяртаецца ў патрэбе – гэтаксама, як і Кашч перад бойкай. Аднак у больш позніх, відаць, варыянтах казак верагодная замена воранаў на сакалоў. Тады, праўда, самы факт рады з сакаламі набывае адценне абсурду: гэта воран – вешчы птах, аніяк не сокал.

Падабенства акружэння гэтых двух герояў распаўсюджваецца не толькі на світу. Так, у многіх казках Кашч робіцца бацькам трох (а часам і больш) дачок, прычым гэта незвычайныя дзяўчаты [4; *269*]. Яны здольныя пераўвасабляцца ў птахаў, найчасцей у лебядзей, носяць «сукню з лебядзінага пер'я». Гэта наводзіць на думку пра валькірый, служак Одзіна, якія падпарадкоўваліся яму як бацьку і былі здольныя з такім самым поспехам ператварацца ў лебядзей. Пра гэтую сувязь кажа і незвычайная сіла дачок Кашча: калі герой хоча «падперці» іх плячом у лазні, яны з лёгкасцю высаджваюць дзверы – і нешчаслівага кавалера разам з імі. Гэтаксама падобныя да валькірый царэўны-волаткі, якія выходзяць замуж за галоўнага героя пасля таго, як будуць ім пераможаныя. Апошні матыў вымушае ўзгадаць гісторыю Сігурда і Брунгільд, якая адбілася, такім чынам, і ў казачнай традыцыі славян.

Магчыма, «сукня з лебядзінага пер'я» – паэтычная назва даспеха, кальчугі, якая была неабходная як для ваяроў, так і для валькірый, багінь бойкі. Сама формула нагадвае метафары песняроў-скальдаў, і, відаць, невыпадкова.

Што яшчэ дазваляе збліжаць Кашча і Одзіна, дык гэта матыў зняволення Кашча. У многіх казках апісваецца, як Кашч зняволены вісіць у паветры, прыкручаны пад столлю, а грудзі ў яго працятыя кап'ём [5, *68*]. Одзін, як вядома, прыкладна такім самым чынам правісеў дзевяць дзён на Іггдрасілю, каб здабыць сапраўдную мудрасць (у выніку ён атрымаў руны).

Ведаю, вісеў я
Ў вецці пад ветрам
Дзевяць доўгіх начэй,
Працяты кап'ём
Ў ахвяру Одзіну,

Самому сабе,
На дрэве тым,
Чые карані
Хавае Нязнанае [1, *202*].

Кашч, па-над усім, здольны лятаць, і з месца свайго зняволення ён менавіта адлятае. Одзін гэтаксама здольны лятаць, як, напрыклад, падчас авантуры з мёдам Паэзіі, калі ён ператвараецца ў арла.

Дом Кашча знаходзіцца на высокай гары, дом Одзіна – у Асгардзе, за мастом-вясёлкай. Думаецца, гэтая аднолькавая арыентаванасць уверх невыпадковая і дазваляе яшчэ раз пацвердзіць пэўную семантычна-функцыянальную блізкасць персанажаў. Між іншым, герой прыходзіць у палац Кашча адно пасля сустрэчы з Бабай Ягой. Паколькі апошняя мае дачыненне да смерці, відавочна, што герой, хаця б і ўяўна, але памірае, а пасля, як кожны герой, трапляе ў славянскую версію Вальгалы. Адсюль яго шчасліваe злучэнне з жонкай-валькірыяй і вечнае, застылае, статычнае шчасце пасля – болей ён нікуды не ідзе, яго падарожжа завяршылася, ён зрабіў тое, што яму належала, і атрымаў вышэйшую ўзнагароду – смерць і славу. У гэтым выпадку ягоны паядынак і перамога над Кашчам можна разглядаць як своеасаблівую праверку гераізму, воінскую ініцыяцыю, калі заўгодна.

Наконт матэрыяльнай смерці Кашча – думаецца, гэта не зусім «смерць». Калі прыгадаем яе месцазнаходжанне (на самотным востраве сярод мора-акіяна, пад старым дубам), абавязкова задумаемся, ці не супярэчыць самы факт *наяўнасці смерці* блізкасці вобразаў Кашча і Одзіна? Цалкам *не*, калі дапусціць, што згаданы дуб – праекцыя сусветнага дрэва (Іггдрасіля; славянам дуб быў больш блізкі, чым ясень). Тады пад ім мусіць знаходзіцца крыніца Урд, а ў ёй – вока Одзіна, ахвяраванае ім Міміру дзеля атрымання ведаў пра гэты свет. Між іншым, ніводная казка не кажа нам пра аднавокасць Кашча – але і не адмаўляе яе. Варта сказаць таксама, што аднавокасць – ініцыяцыйнае калецтва для ведзьмароў (гл. «Сагу пра Кухуліна»), якое, відаць, з'явілася ў выніку рытуальнага паўтарэння міфалагічнага прэцэдэнту, каб зрабіцца падобнымі мудраму бажаству і атрымаць ад яго веды.

Можна, канешне, аспрэчваць гэтае меркаванне. Калі чароўнае яйка, якое ўтрымлівае ў сабе Кашчаву смерць, разглядаць як сімвал сусвету (як у «Калевале»), то Кашчаву смерць можна звязаць

з Рагнаракам, пагібеллю багоў, у тым ліку Одзіна. Шчасце, што надыходзіць для яго пасля – новая эпоха, хуткаплынная эпоха людзей, эпоха часовага замірэння – да тае пары, пакуль не прыдзе, каб паглынуць сонца, Змей.

Такім чынам, мы паступова прыйшлі да высновы, што казачны Кашч Бессмяротны, хутчэй за ўсё, ёсць фальклорная памяць пра старажытнае бажаство праславянскага свету. Улічваючы тыпалагічную сувязь Кашча з Одзінам, можна меркаваць, што гэты бог быў здольны стаяць на чале пантэона і сумяшчаць функцыі, блізкія да Одзінавых. Генетычна ён «бацька багоў», родапачынальнік, бог мудрасці (і, можа быць, паэзіі), першы і самы галоўны з усёй структуры жрацоў, бог-кіраўнік і бог-вершнік. Такім чынам, найбольш распаўсюджаная канцэпцыя ўспрыняцця Перуна-грамоўніка як галоўнага бога славян не падаецца бясспрэчнай. Або трэба дапусціць, што апрача «навальнічнай» у Перуна быў яшчэ цэлы шэраг функцый, або прызнаць, што на чале пантэона знаходзілася зусім іншае бажаство – Род, напрыклад.

Можа ўзнікнуць пытанне: ці мэтазгодна на сённяшні дзень звяртацца да рэканструкцыі міфалогіі? Лічым, што нават неабходна, паколькі аднаўленне хаця б часткі міфасферы ўяўляецца яшчэ і штуршком да актывізацыі мастацкага мыслення пісьменнікаў. Класічная беларуская літаратура прасякнута міфалогіяй, жывіцца ёю. На гэтым фундаменце трымаецца і сучасная літаратура самага рознага кшталту, ад жанраў фэнтэзі да рэалізму. Славянская міфалогія магла б скласці не менш моцную структуру, чым, напрыклад, скандынаўская, а на такой урадлівай глебе паўзрасталі б выдатныя прыклады прыгожага пісьменства.

ЛІТАРАТУРА

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975.

2. Старажытная беларуская літаратура: зб. тэкстаў / склад. Л. С.Курбека. Мн., 2002.

3. *Степанов Ю. С*. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

4. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 2003. Ч. 1.

5. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мн., 2003. Ч. 2.

Людмила Шевчик

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА СЛАВЯН: ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В XX в. характерной чертой науки становится антропоцентризм. Человек является объектом исследования различных дисциплин, в том числе лингвистики. Антропоцентрическая лингвистическая теория признает невозможным изучение языка вне человека; связь мышления и речи (языка) настолько очевидна, что ее нельзя игнорировать. В результате речемыслительной деятельности человека в его сознании формируется языковая картина мира – «образ действительности, в создании которого большую роль играют универсальные категории сознания и мышления, среди которых ведущая роль принадлежит психическим состояниям» [2, *6*]. У каждого общества создается своя языковая картина мира. Наполнение ее зависит от различных факторов, в том числе от наличия тех или иных лексем в языке.

Эмоциональный аспект является одним из элементов в общем представлении человека о мире. В последнее время в науке все больший интерес проявляется к психической составляющей человека. Область психики представляет интерес для психологии, философии, этики, эстетики, психолингвистики. Не стала исключением и лингвистика: в ней появилась новая отрасль, которая исследует лексику эмоций, – эмотиология. Объектом изучения эмотиологии становится лексическое выражение психических состояний.

Эмоциональность как проявление психического состояния человека составляет неотъемлемую часть его жизни. При вербализации эмоциональных состояний происходит трансформация психической категории эмоциональности в языковую категорию эмотивности. По мнению лингвиста В. И. Шаховского, занимающегося исследованиями в области эмотиологии, **эмотивность** – это «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» [4, *4*].

Как часть представлений об окружающем мире, отраженных в языке, эмотивная лексика дает нам возможность больше узнать и о самом человеке. Чем больше данных предоставлено для анализа, тем

интереснее наблюдения. При исследовании эмотивной лексики современного русского языка формируется представление об эмоциональной сфере жизни человека. Если сравнить полученные сведения с материалом исследования на базе старославянского языка, т. е. языка предков современных восточных славян (русских, украинцев и белорусов), то картина получается более полной и богатой. В то же время интересно сопоставление лексико-семантических полей эмоций в старославянском и современном русском языках.

Если рассматривать устное народное творчество с точки зрения его эмоциональной оценочности, экспрессивности, то эмоциональность фольклора очевидна. Большинство произведений народного творчества проникнуто эмоциями, выражением своих чувств. Особенно это касается песен. Также много наблюдений над эмоциональной сферой жизни в пословицах и поговорках. Для человека важно, как относятся к нему окружающие, что они думают, как реагируют на те или иные слова и действия. Отсюда в человеке развивается тонкая наблюдательность, которая по мере приобретения знаний об окружающем мире перерастает в мудрость. Можно сказать, что так количество переходит в качество. Это легко заметить, если пообщаться с людьми поколения наших дедушек и бабушек, выросших в деревне. Действительно: образования у них часто нет, откуда же такое знание людей, их психологии? В том и заключается мудрость, что она не приобретается посредством науки, а приходит с жизненным опытом, от корней. Поэтому, на наш взгляд, чтобы приобщиться к этому источнику знаний, стать «тонким психологом», не имея специального образования, необходимо изучать народные произведения, в том числе и с эмоциональной точки зрения.

Всю эмотивную лексику можно разделить между несколькими универсальными смыслами, которые носят внелингвистический характер. Для их обозначения в лингвистике введем термин «базовый исходный эмотивный смысл» – это эмотивный смысл, который с учетом высокой представленности можно отнести к универсальным [1, *26*]. Чаще всего в словарных дефинициях повторяются 37 базовых исходных эмотивных смыслов: «беспокойство», «вдохновение», «вера», «влечение», «высокомерие», «горе», «грусть», «доброта», «дружба», «жалость», «желание», «жестокость», «злость», «инте-

рес» («любопытство»), «искренность», «лицемерие», «любовь», «наглость», «надежда», «неверие», «недовольство», «неприязнь», «обида», «одиночество», «одобрение», «протест», «равнодушие», «радость», «смелость», «смирение», «сомнение», «спокойствие», «страх», «стыд», «уважение», «удивление», «удовольствие».

В современном русском языке преобладают базовые исходные смыслы «горе» (8,6% от числа всех эмотивных лексем), «любовь» (8,6%), «радость» (7,6%), «неприязнь» (7,4%). В старославянском языке основное количество лексем приходится на базовые исходные эмотивные смыслы «любовь» (7,6%), «неприязнь» (6,4%), «злость» (6,3%), «доброта» (6%). Вместе эти слова составляют 26,3% от общего числа лексем, что немного больше, чем третья часть от всей эмотивной старославянской лексики.

Нетрудно заметить, что несмотря на десятивековую разницу между исследуемой лексикой есть точки соприкосновения. Для славян, как, видимо, для любого человека, во все времена приоритетными являются понятия любви и неприязни (ненависти). В народе говорят: *«От любви до ненависти – один шаг», «Кто кого чубит, тот того любит»*. Это объясняется тем, что сильные, интенсивные противоположные чувства и эмоции имеют свойство замещать друг друга, если человек не может, по выражению Ж.-П. Сартра, «удержать высших форм поведения»: «Когда задача слишком трудна и когда мы не можем удержать высших форм поведения, которые были бы к ней приспособлены, тогда освобожденная психическая энергия расходуется другим путем: мы придерживаемся более низких форм поведения, которые требуют меньшего психологического напряжения» [5, *38*]. Но именно чувства-антагонисты поддерживают эмоциональное равновесие внутри человека.

Эмотивные смыслы часто находятся в отношениях антонимии: «беспокойство» – «спокойствие», «вера» – «неверие», «горе» – «радость», «злость» – «доброта», «одиночество» – «дружба», «жалость» – «жестокость», «искренность» – «лицемерие», «любовь» – «неприязнь», «наглость» – «стыд», «недовольство» – «удовольствие», «протест» – «смирение», «смелость» – «страх». Обусловлено это характером переживания чувств и эмоций человеком, так как чувство всегда представляется полярным: либо положительным, либо

отрицательным («доброта» – «злость»). Как правило, эти антонимические пары являются противоположными полюсами одного чувства. Может рассматриваться антитеза «наличие чувства – его отсутствие» («вера» – «неверие»).

Данные базовые смыслы могут быть объединены в более общие группы, в частности – в концепты. По лексикографическим данным основное количество эмотивных лексем в старославянском и современном русском языках приходится на антонимические пары базовых исходных смыслов «любовь» – «неприязнь», «злость» – «доброта», «радость» – «горе». Их при исследовании мы определили как эмотивные концепты. Под **концептом** понимается ментальное образование, которое включает понятийную, образную и аксиологическую составляющие.

Особый интерес представляют эмотивные концепты, реализующиеся в старославянских лексемах. С их помощью создается особый мир древних славян, не похожий на современный. В старославянском языке эмотивные концепты отражают противопоставление Божественного и земного, они очень абстрактны. Концепты образуют две полярные группы, воспринимаемые носителями языка как положительная и отрицательная. Группа концептов с положительной семой (**любовь**, **доброта**, **радость**) относится к миру горнему, в них раскрывается вера в могущество и милость Бога, надежда на спасение, подражание сущности Бога. Противоположные концепты (**неприязнь**, **злость**, **горе**) относятся к миру грешников, к земной беззаконной жизни.

Рассмотрим *положительные* эмотивные концепты, проиллюстрировав их примерами из старославянского языка, в частности – из «Синайской псалтыри» (в ссылках указаны псалом и стих).

К концепту **любовь** мы отнесли лексемы, принадлежащие базовым эмотивным смыслам «любовь», «желание», «смирение», «вера», «надежда», «жалость», «смелость», «удовольствие», «удивление».

«Любовь» для средневекового человека делилась на Божественную и земную. Божественная любовь воспринималась как истинная, она определяла жизнь и помыслы человека, так как он во всем стремился подражать Богу, жить по Его заповедям: *закон же твой полюбил* [3, *пс. 118, ст. 113*]. В то же время проявлялась и любовь Бога к че-

ловеку: Он награждал праведников: *когда даст возлюбленным своим сон* [3, *126, 2*].

Любовь земная воспринималась двояко: одно значение – любовь к ближнему, в которой человек подражал Богу. Отсюда – проявление доброты, то есть концепты **любовь** и **доброта** смежные. Но доброта – это прежде всего атрибут Бога: *сделал добро рабу твоему* [3, *118, 65*].

Еще одно отражение любви земной – плотская любовь. Она не одобрялась средневековым обществом, так как связана со страстью, с физическим «желанием»: *блудодействовали поступками своими* [3, *105, 39*]. Тем не менее такие лексемы, как *возжаждать*), *желание* воспринимались двояко: положительно, если речь шла о желании праведной жизни: *возжаждал заповедей твоих* [3, *118, 40*], и отрицательно, если говорилось о страстях: *желание грешника погибнет* [3, *111, 10*].

Неотъемлемым атрибутом любви является «смирение», принятие воли Божией: *заметь смирение мое* [3, *24, 18*]. Человек покорялся Богу, так как «веру» и «надежду» возлагали на Него: *хорошо надеяться на Господа, нежели надеяться на человека* [3, *117, 8*]. Человеку смиренному, любящему свойственно чувство сострадания, милосердия, «жалости»: *покажи нам, Господи, милость твою* [3, *84, 8*]. В то же время человек должен быть «смелым», чтобы крепко стоять в вере: *мужайся, и пусть укрепится сердце твое* [3, *26, 14*].

Понятие «удовольствия» также связано с представлениями о Боге, так как прославление Его и есть источник радости, удовольствия: *пусть доставит удовольствие Ему беседа моя* [3, *103, 34*].

Интересный случай являет собой употребление лексемы *дивьно* (базовый смысл «удивление»). В словаре дается перевод *удивительно*. В контексте же «Синайской псалтыри» у лексемы появляется другой смысловой оттенок – «дивно, чудесным образом»: *направит тебя чудесным образом правая рука твоя* [3, *44, 5*].

Концепт **радость** также связан с концептом **любовь**, так как радость проявлялась в отношении Бога, Его дел: *возликуйте Богу голосом радости* [3, *46, 2*].

Теперь обратимся к *отрицательным* эмотивным концептам. Концепт **злость** наполняется лексемами, принадлежащими базовым смыслам «злость», «жестокость». Если любовь, доброта принадлежат как Богу, так и человеку, то злость, неприязнь свойственны только

человеку, это результат его свободного выбора поведения. Природа зла волновала средневековых философов, зло воспринимали как недостаток (убывание) добра. Отсюда в человеке «жестокость»: *не ожесточите сердец ваших* [3, *94, 8*]; желание мстить, проявлять свою «злость»: *сокрушишь врага и мстителя* [3, *8, 3*], *спрячь меня от собрания злых* [3, *63, 3*].

Концепт **неприязнь** перекликается с концептом **злость** и реализуется через базовые исходные эмотивные смыслы «неприязнь» (ненависть): *спаси меня от ненавидящих* [3, *68, 15*]; «недовольство»: *так как вознегодовал на беззаконных, видя мир грешников* [3, *72, 3*]; «высокомерие»: *не подобает человеку гордиться на земле* [3, *9, 39*].

Как кара за неправедность и греховность – ощущение «горя», чувство скорби: *заскорбил печалью моей* [3, *54, 3*]; «грусть»: *заснула душа моя от уныния* [3, *118, 28*]; «страх»: *страх и трепет найдет на меня* [3, *54, 6*]. В то же время страх был двойствен по природе: животный, низменный страх и страх Божий – благоговейный трепет: *дал боящимся Тебя знак* [3, *59, 6*]. Эти базовые эмотивные смыслы объединяются в концепт **горе**.

Таким образом, языковая картина мира славян включает в себя эмоциональную составляющую, которая реализуется в эмотивной лексике. Все эмотивные лексемы можно разделить между несколькими универсальными смыслами, которые носят внелингвистический характер. В современном русском и старославянском языках можно выделить 37 базовых исходных эмотивных смыслов, которые, в свою очередь, являются реализацией шести эмотивных концептов (**любовь** – **неприязнь**, **доброта** – **злость**, **радость** – **горе**). Как базовые эмотивные смыслы, так и концепты пронизаны антонимическими связями. Есть концепты, смежные между собой (**любовь**, **доброта**; **злость**, **неприязнь**). Также они образуют парные оппозиции и делятся на две группы – с положительной и отрицательной семой. «Положительные» концепты относятся к миру Божественному, «отрицательные» – к миру земному. В народном творчестве эмоциональность проявляется особенно ярко в песнях, пословицах, поговорках. Для того чтобы лучше понять душу народа, усвоить его мудрость, фольклор нужно изучать и с эмоциональной точки зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабенко Л. Г.* Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989.

2. *Лазариди М. И.* Номинативно-функциональное поле психических состояний в современном русском языке: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Волгоград, 2001.

3. Синайская псалтырь: Глаголический памятник XI века / С. Северьянов. Graz, Austria, 1954.

4. *Шаховский В. И.* Эмоциональная/эмотивная компетенция в межкультурной коммуникации (есть ли неэмоциональные концепты) // Аксиологическая лингвистика: Проблемы изучения концептов: сб. науч. тр. Волгоград, 2002.

5. *Sartr J. P.* Esquisse d’une théorie des émotions. Hermann, 1995.

Раздзел 2

ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ

Валянціна Новак

ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬСКА-БРАНСКАГА ПАМЕЖЖА

У працэсе нешматлікіх экспедыцый, якія адбыліся на тэрыторыі Гомельска-Бранскага памежжа, былі запісаны звесткі па каляндарна-абрадавай і сямейна-абрадавай паэзіі, а таксама па народнай міфалогіі. У прыватнасці, сярод новых запісаных матэрыялаў – інфармацыя пра святкаванне Масленіцы. Агульнавядома, што ў найбольшай ступені масленічны абрадавы комплекс быў развіты і геаграфічна шырока прадстаўлены ў рускай фальклорнай традыцыі. Гэты факт пацвярджае і даследчыца В. К. Сакалова: «Рускі масленічны комплекс з усіх усходнеславянскіх аказаўся найбольш развітым, але фарміраванне яго ў тым выглядзе, якім мы яго ведаем, адносіцца да позняга часу, калі абрад успрымаўся ўжо як забава. Так адносіўся да яго і народ, які ад душы весяліўся на Масленіцу» [1, *67*]. Назіранні В. К. Сакаловай, якая супаставіла масленічную абраднасць і паэзію рускіх, украінцаў і беларусаў, надзвычай каштоўныя. На думку даследчыцы, масленічныя абрады і звычаі ўсходнеславянскіх народаў маюць агульнаславянскую аснову, нават еўрапейскую, а іх яднае і аграрна-магічны характар [5, *67*]. «Сярод разнастайных масленічных звычаяў важнае месца займаюць прадуцыравальныя абрады аграрна-гаспадарчага цыкла і, у прыватнасці, магічныя дзеянні, накіраваныя на ўзмацненне росту культурных раслін. Напрыклад, для таго каб лён і каноплі выраслі «доўгімі» (высокімі), у Расіі жанчыны каталіся з гор, стараючыся з’ехаць як мага далей, а таксама біліся, гучна пелі і г. д.» [4, *254*]. Украінцы і беларусы ладзілі гульні і весяліліся ў масленічны чацвер, мяркуючы, што «ад гэтага жывёла

ў гаспадарцы будзе лепей весціся» [4, *254*]. Заўважым, што В. І. Ялатаў у кнізе «Песни восточнославянской общности» (Мн., 1977) прыводзіць толькі адзін тэкст масленічнай песні «Што ў Ніны пад вакенцам».

Звернемся непасрэдна да новых экспедыцыйных запісаў. Напрыклад, на пытанне, як адзначалі Масленіцу, жыхарка в. Спірыдонава Буда Злынкаўскага раёна Паліна Андрэеўна Апанасенка (1943 г. н.) адказала, што «на Масленицу колодки тягали. Колодки – это просто девкам, хлопцам прицепливались вышиваные носовики, ленты и цветок. Если им прицепили, то должны ставить магарыч. На Масленицу гуляли целую неделю. Собирались девки, захотели выпить, погулять, пошли и тому колодку привяжем, могли и палку к ноге привязать, потом к другому. Обычно вешали женихам, к кому симпатию испытывали. И неделю они ходят, и кому больше повесили, тот уже и задается. Это называется «тягать колодки». Як бачым, у мясцовасцях, якія геаграфічна знаходзяцца бліжэй да Беларусі, выяўляецца найперш тэндэнцыя ўплыву беларускай традыцыі – асаблівасцей абраду «цягання калодкі» на Масленіцу.

Як адзначае А. Райкова, «пачынаючы ад Масленіцы і да самага Вялікадня нельга было ўступаць у шлюбы. Таму хлопцам, якія за час паслякаляднага мясаеду не паспелі ажаніцца, у знак пакарання прывязвалі калодкі. Калі хлопцы не хацелі цягаць калодкі, то мусілі адкупіцца. Тое ж здаралася і з дзеўкамі» [1, *308*]. «Агульнашлюбная тэматыка знайшла адлюстраванне і ў спецыфічных масленічных звычаях, прысвечаных пакаранню хлопцаў і дзяўчат, якія не ўступілі ў шлюб на працягу мінулага года (якія не выканалі свайго жыццёвага прадвызначэння)» [4, *254*].

Паводле ўспамінаў Кацярыны Кузьмінічны Цішчанка (1938 г. н.), звычай «насіць калодку» меў пэўны часавы перыяд: «Ношение колодок с четверга начинается. Када я была малая, у меня дядька был гармонист, и у него стольки было колодок этих, я так завидовала на ети колодки. Девушка готовит платочек очень красивый, старается, как ни можно сделать его покрасивей, а потом цветок из цветной бумаги делала и ленты атласные до колен: синие, желтые. Прикалывала парню. Это знак внимания… И вот ети гулянья продолжались до васкрясенья. Вообще всю масляную гуляли, но вот ношение колодок – ето от четверга да васкрясенья» (в. Спірыдонава Буда Злынкаўскага раёна).

У в. Манюкі Навазыбкаўскага раёна на Масленіцу, як адзначыла Ганна Іванаўна Чарнабанава (1927 г. н.), таксама «калодкі вешалі»: «Колодки ето ж не дерево, их на платочке вышивали, платочек усякими рисунками девки вышивали. Если ухажер есть, то она так красиво вышае, вымереживае, абвязывають кружевцами и букетик цветов такой красивый и колодочку ему вешае и гуляють, а если нема жениха, она делае, кому хоча».

Адзначым, што менавіта абрад пад назвай «цягнуць калодку» быў адметнай з'явай фальклору Украіны і Беларусі. «У рытуальнай семантыцы гэтага абраду спалучаюцца два генетычна і функцыянальна розныя моманты: а) «пахаванне» калодкі і «памінкі» па ёй – трансфармацыя старажытнага рытуалу вырабу і знішчэння пудзіла зімы, адлюстраванага ў выглядзе драўлянай лялькі; б) прывязванне калодкі да нагі хлопца або дзяўчыны як сродак пакарання нежанатых хлопцаў і незамужніх дзяўчат, які захаваўся з часам як прадмет жартаў і ўвесялення» [3, *49*]. У в. Ялоўка Краснагорскага раёна на Масленіцу ўшаноўвалі зяцёў, іх клікалі ў госці: «Сперва теща зовет зятя, а потом идуть к яго родителям на другий день, потом к родичам ходють. Песни пели весельные» (запісана ад Марыі Сцяпанаўны Мельнікавай, 1927 г. н.).

У в. Спірыдонава Буда Злынкаўскага раёна Ушэсце святкавалі зусім інакш, не так, як у вёсках Навазыбкаўскага раёна. Паводле ўспамінаў Кацярыны Кузьмінічны Цішчанка (1938 г. н.), «Ушестья не было так, как в Навазыбкавскам раёне, стрелу не вадили». Зыходзячы з матэрыялаў, зафіксаваных у гэтай вёсцы, гэта свята мела чыста рэлігійны характар, хадзілі ў царкву. Па ступені важнасці святкавання яго параўноўвалі з Вялікаднем: «А свякруха мая гаварыла, што Вазнясение как будта приравнивается к Пасхе, и пасхи пякли в этат день, і яички красили, как на Пасху. Вазнёсся, значит, Исус Хрыстос на неба» (запісана ад яе ж).

Адметным у гэтай вёсцы было святкаванне Троіцы, з якой звязвалі абрад праводзін русалкі: «Мы, дети, водили русалку. Наряжали во все белое девочку. Идем своей гурьбой следом, она идет упереди, а мы следом и поем песни: «На гряной недели русалки сидели», «Старенький дедочек по городу ходя». А потом мы водили эту девочку на кладбище, венок на ней был обязательно из цветов живых (васильки). На кладбище снимали с нее эту одежду (ее наряд), а потом уже шли и кумились» (запісана ад яе ж).

Як бачым, у мясцовым абрадзе праводзін русалкі ёсць спецыфічныя адметнасці, звязаныя з локусам, тым месцам (могілкі), куды вялі русалку, а таксама арганічная паяднанасць гэтага абраду з траецкім абрадам кумлення.

Цікавым з'яўляецца і факт трансфармацыі ў структуры названага абраду, з'яўлення новых элементаў (шмат дзяўчат-русалак, якія плывуць на лодках для ўдзелу ў абрадзе): «По озеру у нас плывут лодки, на лодках – русалки. Мы их тут встречаем на берегу и ведем этих русалок с озера в центр, где там уже люди собрались и песни эти поем» (запісана ад яе ж).

З craным тыднем былі звязаны ў гэтай мясцовасці забароны высаджваць насенне.

У в. Азарычы Злынкаўскага раёна таксама на Троіцу адбываўся абрад праводзін русалкі, адметнай дэталлю якога з'яўляўся той момант, што русалку, на ролю якой выбіралі маладую жанчыну («она сидела на носилках в белом, волосы распущены, ноги свешены»), павінны былі несці «чатыры мужчыны на «насілках». Паводле народных вераванняў, нельга было падглядваць у гэты час за гэтай працэсіяй. Акрамя абраду праводзін русалкі, у гэтай вёсцы выконвалі абрад завівання бярозы («Березку мы тоже завівалі, за деревней ставілі. Ленточкі вязалі на березку»), які па традыцыі завяршаўся калектыўным святкаваннем – «маёўкай».

Светапогляд беларусаў-палешукоў, які складваўся ў выніку шматвяковых назіранняў за прыроднымі і жыццёвымі з'явамі, уяўляе цікавасць для даследчыкаў народнай міфалогіі. «Традыцыйна-бытавыя ўяўленні і вераванні, што складаюць аснову народнага светапогляду, сваімі каранямі ўзыходзяць да глыбокай старажытнасці. Працяглае панаванне на тэрыторыі Палесся патрыярхальных адносін у сямейным і грамадскім быце, нізкі ўзровень развіцця вытворчых сіл абумовілі, як і ў многіх народаў, жывучасць перададзеных у спадчыну поглядаў і вобраз мыслення старой радавой эпохі» [3, *232*].

Звернемся да звестак па народнай міфалогіі, зафіксаваных ад былой жыхаркі в. Увелья Краснагорскага раёна Бранскай вобласці Хрысціны Міхайлаўны Арэшчанка (1923 г. н.), якая пражывае сёння ў г. Ветка. На пытанне, што рабілі, каб адвесці навальніцу, быў атрыманы той жа адказ, як і на пытанне, як засцерагчыся ад засухі: «Сабіраліся жэншчыны,

тыя, каторыя з муж'ямі даўно не жывуць, бралі свечку з сабою і ішлі ў поле маліцца. Тое ж рабілі, штоб засухі не было і штоб дождж хутчэй пайшоў». Паводле ўяўленняў старажытных славян, неба – гэта месцазнаходжанне бога грому і маланкі Перуна. Як ацэньваліся ў народзе такія прыродныя з'явы, як гром і маланка? Паводле сведчанняў інфарманта, яны атрымалі паэтычную інтэрпрэтацыю: «Гром раней называлі Перуном. А Бог яго ведае, чаму? Але калі гром грымеў і маланка бліскала, то казалі, што гэта Бог на калясніцы па небу едзе» (Запісана ад Хрысціны Міхайлаўны Арэшчанка, 1923 г. н., в. Увелья Краснагорскага раёна). Лічылася, што «гром на Палессі, як і ў іншых народаў, персаніфікаваны. Ён разумее чалавечую мову, і таму да яго звярталіся з просьбай абысці бокам, не пашкодзіць жыллё, не загубіць людзей. У час навальніцы палілі на прыпечку купальскія асвечаныя «зёлкі», прамаўлялі малітвы. Асноўны змест малітвы быў накіраваны супраць чорта, які, нібы ўцякаючы ад навальнічнай стралы, можа схавацца ў доме і прынесці няшчасце гаспадару» [3, *234*]. З громам на памежжы былі звязаны такія прыкметы, паводле якіх, верылі, можна забяспечыць здароўе. Напрыклад, «калі грыміць гром, то трэба падпіраць спіной дзверы, штоб спіна не балела»: «калі грыміць гром, то трэба качацца па пяску, каб не было ламоты ў касцях» (запісана ад яе ж).

Як тлумачаць і з чым звязваюць у народзе забарону працаваць у святочныя дні? Напрыклад, паводле сведчанняў вышэйназванага інфарманта, «калі будзеш сціраць, дык на тым свеце тую ваду будзеш піць. А вада гэтая – гэта кроў Ісуса Хрыста. Калі ў свята нешта робіш, дык і палец, і руку адсячы можна. Калі мост муеш, дык на тым свеце будзеш у гразі, у памоях жыць».

Даволі ўстойліва захоўваюцца ў памяці інфармантаў звесткі пра вясельны абрадавы комплекс. На думку даследчыкаў К. П. Кабашнікава і Р. Ф. Кірчыва, «вясельныя песні па сваім змесце, настрою… як і песні гэтага жанра ў іншых раёнах Украіны і Беларусі і суседніх славянскіх народаў, цесна звязаны з асноўнымі этапамі і рытуаламі вясельнага дзейства, каменціруюць, раскрываюць іх абрадавы сэнс, звернуты да галоўных дзеючых асоб вяселля – нявесты, жаніха, іх бацькоў, баяр, дружак, свах» [3, *252*].

Як слушна адзначыла даследчыца Т. А. Лістова, «… пры канкрэтным разглядзе пэўнага рэгіёна, тым больш памежнага, дзе найбольш

верагодная адзначаная тым жа аўтарам (*К. В. Чыстовым.* – В. Н.) асаблівасць вясельных дзеянняў, а менавіта «пераскокванне» асобных элементаў з аднаго сегмента рытуала ў другі, узнікаюць цяжкасці, звязаныя перш за ўсё і з недастатковасцю матэрыялу, і з магчымасцю паралельнага існавання розных тыпаў вяселляў у межах аднаго раёна і нават невялікай лакальнай тэрыторыі [2, *270*].

Звернемся да характарыстыкі вясельнай абраднасці, звесткі па якой былі запісаны ў в. Чырвоны Камень Навазыбкаўскага раёна Бранскай вобласці. Калі гаварыць пра давясельны перыяд, то прадстаўлены ён быў такімі этапамі, як пярэпыты і сватанне. Падчас пярэпытаў, як адзначыла Пелагея Дзмітрыеўна Быкоўская (1919 г. н.), «пасылаем кума ці куму, ці брата жаніха папытаць, ці не проціў ісці замуж. А ў нявесты не пыталі з жаніхом. Пагавораць і назначаць дзень пасля Храшчэння». Звычайна ішлі ў сваты бацька з маці, а таксама «маткін ці бацькін брат». Як і ў беларускай вясельнай традыцыі, меў месца рытуальны дыялог паміж сватамі: «Ці вы аддасце, ці не аддасце? Чулі, што ў вас цёлка ці кабылка ёсць, ды мы купіць хочам». Часцей за ўсё хадзілі ў сваты ў нядзелю, абавязковымі атрыбутамі былі хлеб, соль, гарэлка.

Як і ў беларусаў, вяселле ў в. Чырвоны Камень Навазыбкаўскага раёна мела «каравайны тып правядзення». Назіраюцца лакальныя асаблівасці пры падрыхтоўцы каравая: «Каравай быў такі: чорны ці белы хлеб. Бралі пяць палак з палец, бумагай абматвалі, нітачкай абвязвалі каліну, канфеты, баранкі. Каравай дружка дзелая. Пяць етых палак тыркалі ў хлеб. Адну – пасяродку, астальныя – па баках. Дружка брала тычку-палку і казала: “Первым разам, добрым часам, ацец, маці, благаславі свайго дзіцяці каравай завіваці”». Як бачым, па-мясцоваму адметнымі з’яўляюцца такія дэталі, як упрыгожванне каравая «дружкай» (сяброўкай нявесты), форма каравая і асаблівасці яго ўпрыгожвання. Падчас падрыхтоўкі каравая пелі жартоўныя песні:

Вілі каравай з бярозы,
Усе нашы дзеўкі цвярозы,
Вілі каравай з ябланькі,
Усе нашы дзеўкі п’яненькі (запісана ад яе ж).

Абрадавы этап царкоўнага вянчання адбываўся пасля таго, як быў ужо падрыхтаваны каравай. Адметным з’яўляецца ў гэтай традыцыі той факт, што абавязкова, калі ехалі вянчацца, то пераязджалі праз

агонь, калі нявеста не захавала цнатлівасці («чэраз агонь праязжала нехарошая дзеўка»).

Вясельнае застолле адбывалася адразу пасля прыезду з царквы . На ім выконвалі песні «Ой, вішанька, ты, садовая», «Ніхто не знаў, не ведаў», «Сабраўся збор на ўвесь таткін двор», «Стукнула, грукнула ў дварэ» і інш.

Прыезд дружыны жаніха да нявесты, які з'яўляецца лагічным абрадавым момантам у структуры вяселля і адбываецца адразу пасля першага дня вяселля ў хаце нявесты, суправаджаецца песнямі і скокамі, адорваннем радні маладога падарункамі, дзяльбой каравая, выкупам пасага: «Каравай раздалі, пачынаюць маладую сабіраць: пасцель вязаць, рушнікі. Выкупляюць пасцелю. Даюць ці канфетак, ці гарэлкі. Пасцель выкупілі, дружок бярэ пасцель, дружкі – рушнікі. Дружок прыганяе каня на дварэ, і маладая выходзя з іконай і хлебам, садзіцца на воз з маладым, і дружок вязе к маладому» (Запісана ад яе ж).

Другі дзень вяселля, які пачынаўся рытуалам сустрэчы маладых бацькамі жаніха, завяршаўся таксама падзелам каравая. Гучалі гумарыстычныя песні, адрасаваныя сватам:

Ой, сватачка, ой, братачка,
Дай жа нам па чарачкі.
Будам сядзець у запечку
І глядзець праўдачку.
А ў нашага свата
Някрытая хата,
Някрытыя павеці –
Недзе рук пагрэці (запісана ад яе ж).

Паслявясельная частка ў в. Чырвоны Камень Навазыбкаўскага раёна была прадстаўлена такімі абрадавымі этапамі, як «курыцу смаліць» і «пірагі». Сутнасць першага абрадавага моманту заключалася ў тым, што сваякі маладой наведвалі бацькоў маладога і яго радню: «Ну, і гуляюць у маладога, а патом ідуць к маладой». Іншы раз маладога запрашалі да сябе ў госці па чарзе родзічы маладой: «Ну, еслі ё брат ці сястра, хросная, то вядзе к сабе ўсю свадзьбу. Гэта пярэзвамі звалася, калі па хатах хадзілі. І так усю нядзелю» (запісана ад яе ж).

Адметным у мясцовай традыцыі быў звычай, калі замянялі курыцу на «свінню», ролю якой выконваў хто-небудзь з гасцей: («І свінню

смалілі. Шубу надзявалі каму-нібудзь і на жэрдку вешалі чалавека. Гулялі так. У цыгана і цыганку перадзяваліся»). Калі наведваюць радню маладой, то прыходзяць з пірагамі і кажуць: «Нашы пірагі румяны, як ваша маладая».

Песні, якія суправаджалі абрадавыя этапы вяселля на тэрыторыі Гомельска-Бранскага памежжа, адрозніваліся як глыбокай лірычнасцю (адлюстроўвалі пачуцці нявесты падчас развітання з бацькоўскім домам), так і гумарыстычным характарам. Важнае месца, як ужо адзначалася вышэй, займалі каравайныя песні, што ўтваралі адметны цыкл вясельнай лірыкі.

Вяселле ў в. Манюкі Навазыбкаўскага раёна адрознівалася мясцовымі асаблівасцямі. Спачатку, як адзначылі інфарманты, ладзілі ў гэтай вёсцы заручыны: «Девка собирае подруг своих, угощая и песни пеют, и жених приглашая хлопцев и ночь гуляють у молодайки» (Запісана ад Ганны Іванаўны Чарнабанавай, 1927 г. н.). На заручынах выконвалі песню «Заручили нашу Наденьку». Сярод мясцовых вясельных абрадавых момантаў і рытуалаў вылучаюцца наступныя: дзяльба каравая, выкуп пасага нявесты, упрыгожванне маладой хаты маладога («Вешають на вокна, рушнікі вешають» «праверка маладой», каб вызначыць цнатлівасць нявесты, яе маральную чысціню («Назавтра, як гости приходять к молодому, так требують: покажи сорочку, як спала: коли крови нету, то навешають хомутов, горшков битых на забор ёй»), рытуалы паслявясельнай часткі.

Аналіз сабраных матэрыялаў на тэрыторыі Злынкаўскага, Навазыбкаўскага і Краснагорскага раёнаў Бранскай вобласці дае падставы зрабіць высновы адносна добрай захаванасці ў абрадавым фальклоры Палесся архаічных рэліктавых элементаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік. Мн., 2004.

2. Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование. М., 2005.

3. Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / В. К. Бондарчик, Л. А. Боцонь, Л. И. Минько [и др.] Мн., 1987.

4. Славянская мифология: Энцикл. словарь. М., 1995.

5. *Соколова В. К.* Весеннне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

Рыма Кавалёва

КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ ДАРОГІ Ў ФАЛЬКЛОРЫ

Дарога – знак прысутнасці чалавека ў свеце. Калі глядзець на нашу планету з калязямной арбіты, то, на думку вучоных, перш за ўсё сетка камунікацый будзе сігналізаваць аб наяўнасці на ёй пэўнай цывілізацыі. Матыў дарогі не толькі адзін з самых старажытных топасаў культуры, ён адвечны і непазбыўны, пра што сведчыць яго заўсёдная запатрабаванасць фальклорам, дзе ён запачаткаваўся, і, зразумела, літаратурай, дзе матыў набывае ёмісты сімвалічны сэнс, судакранаецца з вобласцю духоўнага, трансцэндэнтальнага.

Фальклорная культурная прастора – гэта, умоўна кажучы, двуадзінства матэрыяльнага і канцэптуальнага. Пад матэрыяльным мы ў дадзеным выпадку разумеем не фізічнае існаванне твораў, а іх мастацкі свет як анталагічны спектр «другой рэальнасці», якая выклікае ўяўленне аб сапраўднай, дзе існуюць тыя ж самыя прадметы, рэчы, істоты, прасторава-часавыя кампаненты.

Мастацкі свет з'яўляецца матэрыяльным целам духоўнага. Ён канцэптуалізаваны настолькі, што мае характар аўтаномнай структуры, пазбаўленай адназначнай залежнасці ад рэчаіснасці. Мастацкія вобразы ствараюць эстэтычную сітуацыю, якая адначасова адсылае і да пазатэкставай рэальнасці, і да яе канцэптуальнага плана. Дапушчальна меркаваць, што духоўнае цела фальклору абапіраецца на шматмернае перапляценне базавых і вытворных канцэптаў. Яно зусім не застылая структура, а рухомая існасць, напоўненая цякучымі сэнсамі.

Ю. С. Сцяпанаў характарызуе канцэпт як «згустак культуры ў свядомасці чалавека: тое, у выглядзе чаго культура ўваходзіць у ментальны свет чалавека» [8, *43*]. У адрозненне ад агульных паняццяў канцэпты – ментальныя ўтварэнні, якія ўспрымаюцца не абыякава, індыферэнтна, а эмацыянальна, паколькі ўтрымліваюць «пучок» уяўленняў, паняццяў, ведаў, асацыяцый, перажыванняў» [8, *43*]. У фальклорнай свядомасці, жанрава-гетарагеннай па сваёй прыродзе, канцэпты перакрыжоўваюцца, звіваюцца, сыходзяцца, разыходзяцца і менавіта таму набываюць жанравы сэнс.

Дарога – універсальная канстанта фальклорнага хранатопу. У мастацкай рэальнасці песенных, наратыўных, драматычных жанраў

дарога прысутнічае як імя, мае пэўнае вербальнае выражэнне, напрыклад *дарога, гасцінец, шлях*, або не мае яго, пазначаецца прама – праз прасторавыя дэталі або ўскосна – праз факт прасторавага перамяшчэння персанажаў, сапраўднага і ўяўнага. Яна – структурны кампанент мастацкай прасторы і жанравы вобраз, шматварыянтны і шматузроўневы. Вось чаму дарога ў казцы і дарога ў песні – гэта розныя дарогі. Як устойлівы песенны вобраз *біты шлях, біты гасцінец* не ўласцівы казцы, так і песенны персанаж не пойдзе, падобна казачнаму, «куды вочы глядзяць». Дарога не зводзіцца да ўзроўню нейтральнага або фармальнага элемента. Свае патэнцыяльныя канцэптуальныя магчымасці шляху яна выяўляе ў сукупнасці з маючымі да яе дачыненне персанажамі. Канцэпт «шлях» – тое дамінантнае ядро, дзякуючы якому прастора-час і падзеі мастацкага свету спалучаюцца з унутраным светам персанажа, модусам адчування ім свайго «я» ў свеце і тым імператывам, які штурхае яго да дзеяння ці выказвання. На наш погляд, канцэпт «шлях» – адзін з найбольш значных у сусветнай культуры наогул.

Розніца паміж дарогай і шляхам лёгка адчуваецца на прыкладзе выразу «дарога да храма», які зафіксаваўся ў грамадскай свядомасці дзесьці ў апошнія два дзесяцігоддзі. Рэальнасць сапраўднага свету, у ментальнай праекцыі дарога канцэптуалізуецца менавіта як Шлях: шлях пакаяння ў грахах, ачышчэння ад брыдоты бязвер’я, вяртання да Бога і рэлігійнай духоўнасці. Мы гаворым таксама пра шляхі культуры, цывілізацыі, гісторыі, чалавецтва, ствараючы тым самым канцэптуальныя метафары сваёй актыўнасці. Жыццёвая дарога і жыццёвы шлях суадносяцца як знешняя і ўнутраная біяграфія чалавека.

У сваёй фальклорнай актуалізацыі канцэпт «Шлях» здольны выяўляцца праз слова, вобраз, дзеянне, нават матэрыяльны прадмет, займаць пэўны аб’ём тэксту або лунаць над ім, мець розную ступень паглыблення ў кантэкст у залежнасці ад жанрава-відавой канфігурацыі твора і тыпу персанажа. Нават пры вербальнай і вобразнай нявыяўленасці канцэпт заяўляе пра сябе апасродкавана – праз іншыя канцэпты, звязаныя з ім прама ці ўскосна, унутрана ці асацыятыўна, аддалена ці сумежна, такія, як «рух», «лёс», «выбар», «праўда» і пад. Дзякуючы фальклору мы можам рэтраспектыўна вярнуцца да вытокаў канцэптуалізацыі дарогі, па якой чалавек хадзіў і ездзіў, убачыць гістарычную і жанравую зменлівасць канцэпта «шлях». Ён трымаецца ў фальклоры сілай уласнага

быцця, мае слаістую структуру, нясе адбіткі розных гістарычных эпох, сляды старажытнай семантыкі, заснаванай на комплексе прасторавых, міфарытуальных, магічных і сацыяльна-бытавых ідэй.

Каб зразумець сэнс канцэпта, трэба дакладна вызначыць тыпалогію сувязі «дарога – персанаж».

У самым агульным плане вылучаюцца тры па-рознаму арганізаваныя фарматы дарогі – блуканне, вандраванне, вяртанне. Яны належаць да розных культурна-гістарычных кантэкстаў і актуалізуюцца, калі ўзнікае «запыт» у выглядзе псіха-ментальнага імпульса, які ў фальклорнай свядомасці часцей за ўсё суадносіцца з адпаведным тыпам героя. Нярэдка за ім праглядаецца пэўная архетыпічная фігура. Нагадаем, што архетыпы зусім не вобразы, якімі б абагульненымі, універсальнымі ці анталагічна значнымі тыя не былі. Адпаведна традыцыйнаму азначэнню, архетыпы – першасныя формы, якія абумоўліваюць жыццё псіхічнага. На аснове аналізу тыповых персанажаў міфаў, мастацтва, літаратуры, рэлігіі, а таксама тыповых фігур сноў, сямейных ролей, асабовых эмоцый і паталогій, якія структуруюць нашы паводзіны, К. Г. Юнг вылучыў і апісаў шэраг архетыпаў пад назвамі *цень, персона, эга (герой), аніма, анімус, пуэр (вечнае юнацтва), сенекс (мудры стары), трыкстэр (махляр), вялікая маці, шматзначная жывёла, лекар, боскае дзіця, самасць, дзева.* Псіхічнае і ментальнае ніколі не бывае адназначным, адсюль – рэальная варыянтнасць увасаблення комплексу «персанаж – дарога» ў фальклоры.

Дарога блуканняў ахоплівае шкалу ад прафанічнага да сакралізаванага. *Прафанічнае* звязана з патрэбамі жыццезабеспячэння і першасны сэнс канцэпта «шлях», які не зводзіцца да нейкага папярэдняга сэнсу, мэтазгодна назваць *віталістычным*. Гэта шлях выжывання, якое залежыць ад узроўню адаптацыі персанажа да акаляючага асяроддзя. Найбольш яскравыя прыклады знаходзім у анімалістычных казках, героі якіх больш за ўсё заклапочаны пошукамі ежы. Дарог як такіх у мастацкай прасторы твора можа і не быць, а калі ёсць, то хутчэй за ўсё яны належаць чалавеку. Нуль-дарога жывёл і дарога чалавека могуць суседнічаць: «Была сабе ліска і вельмі галодная. Бяжыць яна дык бяжыць, аж едуць рыбаловы; яна прытаілася, лягла на зямлю і ляжыць. Тыя рыбаловы паглядзелі на ліску, і адзін, каторы ехаў ззаду, узяў тую ліску дый укінуў у воз» [38].

Гістарычна дарога блуканняў – гэта шлях архаічнага чалавека ад сінкрэтычнай злучнасці з прыродай да «выпадання» з яе. Прасторавае існаванне кучак людзей, якія яшчэ ні фізічна, ні ментальна не аддзяляліся ад прыроды, замыкалася ў гарызанталі і мала чым адрознівалася ад жывёльнага. Блуканне ў пошуках ежы абумоўлівалася рухам сезонаў. Часовыя стаянкі на кармавых тэрыторыях не адкладаліся ў свядомасці як Дом, г. зн. нешта ўстойлівае і бяспечнае. Адваротны рух не ўсведамляўся як вяртанне да радавога «гнязда». Звярыныя і людскія сцежкі стыхійна з'яўляліся, пераблытваліся, знікалі і ўзнаўляліся.

Дарога блуканняў заўсёды небяспечная, і фальклорны сюжэт разгортваецца як няўмольны шлях да смерці. Базавай функцыянальнай парай анімалістычных казак з'яўляецца *трыкстэр* – прасцяк. Гінуць, церпяць паразу або выходзяць са стратамі амаль усе, хто падчас блуканняў сустрэўся з жывёльным трыкстэрам – лісой. Шлях міфалагічнага і фальклорнага трыкстэра – гэта шлях хлусні, махлярства, падману. Але і для лісы блуканне можа завяршыцца пагібеллю, як у казцы з фіналам «размова з часткамі цела»: усе часткі, акрамя хваста, запэўнілі лісу, што дапамагалі уцякаць ад сабак. І ліса, нібы страціўшы розум, каб адпомсціць хвасту, высунула яго з нары, а сабакі выцягнулі ліску і разарвалі [5, *159*].

Чалавек у гэтых казках адасоблены ад звярынага царства, галоўны матыў, звязаны з ім, – абдурванне розных жывёл. Перасячэнне сцежак мае фатальны вынік для прадстаўнікоў жывёльнага свету ў казцы «Чалавечы розум» [5, *151–152*] і інш. «Выпаданне» чалавека з прыроды суправаджалася фарміраваннем яго *эга*, але разам з узмацненнем *эга* мацнеў ягоны *цень*, архетып, які валодае разбуральнай сілай. Хістанні чалавека ад маральнага да амаральнага – аснова сюжэта аб выратаванні ім вужа і цмока, якія прытрымліваюцца прынцыпа, што за дабро трэба плаціць злом, і гатовы задушыць або з'есці выратавальніка. Але ж і чалавек, калі закрануліся яго матэрыяльныя інтарэсы, гэтаксама «аддзячыў» сваіх выратавальнікаў – ліса і лісу, забіўшы іх [5, *166*–ы*169*]. Вуж і цмок – вобразнае ўвасабленне *ценю* чалавека, таго жывёльнага, што застаецца ў ім. Актывізацыя *ценю* – шлях да разбурэння асобы.

Блуканне жывёл – у псіхалагічным плане гэта тыя тупіковыя шляхі духа, на якім яго перамагаюць *трыкстэр* (ліса) ці *цень* (вуж, цмок). Завяршаецца смерцю жывёл спроба ўтварыць супольнасць у рукавіцы,

якую згубіла панна: мядзведзь (той самы *цень*) «тады як улез, так і ўсіх падушыў» [5, *263*]. Глытае ўсіх, хто быў на вазу мухі-хахаўкі, воўк [5, *262*]. Менавіта ў мядзведзя ператварае бог чалавека, які «стаў дражніцца», калі «бог са сваімі святцамі ішоў па дарозе»: «З тых пор і ходзіць той галуза мядзведзем, на карачках, выставіўшы морду» [5, *295*].

Адчуваецца нешта жудаснае ў тым, з якой заканамернасцю гінуць тыя, хто стаў на сцежку блуканняў. Сярод іх нават вырабы (калабок), прадметы і рэчы (пузыр, саломінка, лапаць).

Міфалагічны аналаг віталістычнага шляху, найбольш выразна прадстаўлены ў аўстралійскай міфалогіі, – блуканне татэмных продкаў у пошуках ежы. Падчас блуканняў першапродкі стваралі жывёл і расліны, потым змянілі напрамак руху на адваротны і ў рэшце рэшт, як кажуць, «стаміўшыся», на месцы апошняй стаянкі «паміралі» – ператвараліся ў ландшафтныя аб'екты або знікалі ў норах, пячорах, пад зямлёй. Часам іх падарожжа набывала выгляд збягання ад небяспекі або праследвання і наступнага разарвання. Зусім незразумела, які выгляд мелі першапродкі і хто меўся на ўвазе – людзі, жывёлы або істоты падвойнай прыроды, таму казкі пра жывёл можна разглядаць як фальклорны вопыт выкарыстання міфалагічнай структуры «блуканне – смерць».

Блуканне – канструктыўны элемент каляндарна-абрадавых абходных песень. Так, у тэрмінах блукання, смерці і мацярынства ўвасабляецца калядны абрад ахвярапрынашэння казы: «*А я хадзіла, // А я блудзіла // Па цёмных лясах, // Па шырокіх лугах, // А ў ляску, ляску // На жоўтым пяску // Паваліласа, // Аказаліся*» [3, *377*]. Шлях ахвяры, забітай нейкім дзедам ці стральцамі, да сакральнага адрасата – гэта шлях набыцця магічных якасцей. Пасля рытуальнага ажывання каза містычным чынам, праз сваё «хаджэнне», уплывае на ўрадлівасць зямлі:

Дзе каза паходзіць,
Там жыта зародзіць,
Дзе каза топ-топ,
Там жыта сем коп [3, *375*].

Шматразова апяваецца ў зачынах песень свяшчэннае блуканне калядоўшчыкаў і валачобнікаў – добрых людзей, магаў, прадракальнікаў, празорліўцаў і прадказальнікаў у пошуках незвычайнага двара з незвычайнымі гаспадарамі – месяцам і сонцам:

Ішлі, брылі валачэбнікі
Па цямной ночы да па гразкай гразі,
Валачыліся да й абмачыліся,
Шаталіся і баўталіся,
К багатаму дому пыталіся.
Не па чом пазнаць багатырскі дом… [1, *177*].

Здаецца, блуканне ахоплівае ўсе зямныя сферы. «*Ішлі, брылі валачобнікі, а шаталіся, і бадзяліся*» [1, *64*] «*да цераз поле, да шырокае, да цераз межы залаценькія*» [1, *62*], «*чэраз мора глыбокае*» [1, *226*], «*борам, баравінкаю*» [1, *71*], «*лугам да лугавінаю*» [1, *76*], «*дарогаю шырокаю, шырокаю, торненькаю*» [1, *57*], хадзілі яны «*не дзень, не два, не ноч і не дзве*» [1, *79*], «*іграючы, успяваючы*» [1, *95*], прычым гэта дарога не да бога (той пры сустрэчы толькі паказвае напрамак), а рытуальнае імкненне да сакральнага, спрадвечна дасканалага, узор якога падаецца праз песенныя апісанні ідэальнага падвор'я. У адрозненне ад свяшчэннага блукання аўстралійскіх першапродкаў, якія належаць да эпохі «снабачанняў», штогадовае блуканне валачобнікаў цалкам мэтанакіраванае: яны паварочваюцца тварам да мінулага як да ідэальнай матрыцы будучага, зноў і зноў паэтычна ўзнаўляюць яго, сумяшчаючы трансцэндэнтнае і іманентнае, боскае (касмічнае) падвор'е і чалавечы двор. Віталістычная катэгорыя паўстае ў выглядзе сакральнай ежы, якой валачобнікаў надзяляюць боскія гаспадары – месяц і сонца. Такім чынам, у кантэксце абрадавай паэзіі лексема «блудзіць» (хадзіць) спалучаецца з «шукаць», становіцца тэрмінам культавай мовы і сродкам духоўнай канцэптуалізацыі дарогі.

Калі ў блуканне імпліцытна або экспліцытна прыўносіцца мэта, то тым самым закладаецца аснова для зараджэння якасна іншай дарогі – вандравання з якасна іншым персанажам – героем. Станаўленне асобы (эга) і працэс індывідуацыі суправаджаліся бесперастаннымі пошукамі сімвалічнага выражэння. Адным з найважнейшых культурных сімвалаў якраз стала дарога вандравання: у фальклоры – шлях героя, які свядома адважваецца на процідзеянне антаганісту, згаджаецца на супрацьстаянне і дасягае мэты, якая выходзіць за межы асабістых памкненняў, у тэрмінах канцэпцыі К. Г. Юнга – шлях да «самасці», якую ён лічыў фактарам трансцэндэнтнага *эга*-асобы. Вандраванне, такім чынам, становіцца сімвалам калектыўнага псіхічнага рытму і духоўнага

станаўлення асобы, выражэннем энергетычнай працы фальклорнай свядомасці, пра якую мы здагадваемся дзякуючы тым вобразам, што яна пастаўляе.

Якім бы ні было вандраванне героя – далёкім, звышгранічным ці блізкім, сюжэтна разгорнутым, кумулятыўна аформленым ці рэдукаваным да формулы, адбывацца па чалавечай ці анімалістычнай лініях, – дарога і персанаж выяўляюць тую ж семантычную тоеснасць, што і ў салярна-хтанічным комплексе: усе гэтыя знікненні, выкраданні, хваробы, нястачы, шкодніцтвы патрабуюць героя-шукальніка, а ён непарыўна звязаны з мэтанакіраваным вандраваннем. Салярна-замагільны кругаварот уключае спуск сонца ў апраметную, барацьбу з ворагам, перамогу. На думку В. М. Фрэйдэнберг, гэта «самая элементарная група матываў і сюжэтных сітуацый… Зразумела, што з'явіцца і нейкая фігура, якая выканае функцыю матыву, спусціцца ў пекла, паб'ецца са смерцю і ўзыйдзе над зямлёй. Хто ж гэта? Ды тое ж неба, тое ж сонца, ці цар, ці бог, ці жаніх-пераможца; нарэшце, звер, вегетацыя ці герой, – той, каго мы называем хорам ці протаганістам» [9, *225*].

Звернем увагу, што дарога вандравання ў казках заўсёды спалучаецца з міфарытуальнай па сваім паходжанні ідэяй упарадкавання. Ліквідацыя першапачатковай нястачы або шкодніцтва – так пазначыў змест чарадзейнай казкі У. Я. Проп. Калі віды казачнага шкодніцтва ўласцівы рэальнаму жыццю, то віды нястачы бываюць вельмі спецыфічнымі, хаця і выступаюць фактарамі раўнавагі казачнага свету (залатагрывыя коні, маладзільныя яблыкі, царэўна – залатая каса і г. д.). Слабыя губляюцца перад цяжкімі задачамі. Сапраўды, дзе шукаць жар-птушку, звярынае малако, у які бок пайсці, пакуль няма пуцяводнага клубочка? Герой жа ў надзвычайных абставінах ведае толькі тое, што ён павінен дзейнічаць, г. зн. пакінуць дом. «Пайшоў, куды вочы глядзяць» – формула пачатку вандравання, той казачны рэлятывізм, калі ўсе шляхі вядуць да мэты. Але ж сам герой гэтага не ведае, перад ім проста невырашальная задача. Вандраванне – той стабільны фактар, вакол якога пачынае фарміравацца казачны свет з яго хранатопам, дарадчыкамі, памочнікамі і працаўнікамі героя. Што за стымулы, якія штурхаюць героя на вандраванне? Даследчыкі справядліва ўказвалі на міфалагічныя і рытуальныя вытокі казачных сюжэтаў. Казачны герой падчас вандравання апынаецца ў архетыпічнай сітуацыі, падобнай на ініцыяльную. Вандраванне – сюжэт-

ны эквівалент псіхалагічнай перабудовы ўнутранага свету героя, які засвоіў пэўныя стымулы дзейнасці: маральны (абавязак выратаваць маці, сястру, навесту, жонку), грамадзянскі (вызваліць свет ад Змея, Цмока, вярнуць свяцілы і г. д.), статусны (права заняць вышэйшую пасаду). Усе героі – і царэвічы, і простыя сялянскія хлопцы, і салдаты ў рэшце рэшт становяцца царамі, выключэнне – фальшывыя героі, звычайна старэйшыя браты, якія хоць і кідаюцца на пошукі маці або сястры, але спыняюцца на паўдарозе, далей не ідуць, хаатычна блукаюць, не ведаючы, што рабіць далей, а потым і забіваюць свайго брата, які да канца прайшоў шлях выпрабавання спеласці. Матыў смерці, часовай для героя, а для братоў, бывала, і сапраўднай, рэцыдыў дарогі блукання. Для персанажаў, што блукалі, дарога ў нікуды ператваралася ў шлях да смерці, а для героя-вандроўніка дарога становіцца шляхам індывідуацыі. К. Г. Юнг вызначыў індывідуацыю як працэс дыферэнцыяцыі, з дапамогай якога чалавек становіцца псіхалагічна непадзельнай асобай, тым, кім насамрэч ён і з'яўляецца.

Калі ад чарадзейных казак звярнуцца да кумулятыўных, то ўбачым амаль тую ж схему: бяда, але лакальная і выпадковая, напрыклад, курачка падавілася бобам, пеўнік – шпількай, наяўнасць героя – шукальніка і выратавальніка (адпаведна пеўнік і курачка), які кідаецца ў вандраванне. Усе яго звёны дакладна пазначаны, складваецца прасторавы ланцужок з уключэннем усё новых асоб, які потым разгортваецца ў адваротным напрамку – да ахвяры, напрыклад: каваль – пан – касцы – пастухі – дзеўкі – ліпа – дуб – парсюк – мора – бабовішча з курачкай [5, *238*]. У. Я. Проп нездарма аднёс прынцып кумуляцыі да рэліктавых, а казкі палічыў прадуктам ранніх форм свядомасці, якое магло аперыраваць толькі эмпірычнай адлегласцю і не ведала прасторы як прадукта абстракцыі [7, *348–349*]. Але нанізванне суб'ектна-прасторавых эпізодаў не толькі мастацкі прыём ці форма архаічнага мыслення, не проста знак авалодання ідэяй узаемасувязі ў навакольным свеце, галоўнае ў падобных казках – шлях выратавання ахвяры і фігура выратавальніка (у іншых сюжэтах – упарадкавальніка прыродных сувязей), магія вандравання якога нагадвае падарожжа шамана ў свет духаў, каб заручыцца іх падтрымкай пры лячэнні хворага.

Зусім іншы сэнс мае вандраванне героя ў навелістычных казках, у цэнтры якіх – прыгоды персанажа, сустрэчы, выпадкі і здарэнні.

К. П. Кабашнікаў адзначыў, што «сцвярджэнне пэўных маральна-этычных норм не набывае тут ролю дамінанты, як у казках уласна бытавых» [4, *373*]. Звычайна герой праследуе асабістыя мэты, сюжэт будуецца на тыповых тэмах і матывах, персанажы псіхалагічна універсальныя. Пры іх разглядзе трэба памятаць, што К. Г. Юнг адрозніваў ноуменальны архетып як такі і фенаменальны архетыпічны вобраз. За эгацэнтрычнымі ўчынкамі і памкненнямі персанажаў паўстаюць розныя архетыпы. Напрыклад, які архетып задзейнічаны ў казцы «Дурань, дурань, а разумным стаў», дзе бедны сялянскі хлопец іншасказальна апісвае «чарнакніжніцы» сваё падарожжа, тая не здолела растлумачыць сказанае сіратой і хлопец застаўся жывы? Нягледзячы на маладосць хлопца, гэта мудры стары. Мудры стары і старая, цень, трыкстэр, эга (герой) выступаюць у навелістычных казках пад рознымі абліччамі, ствараючы адмысловую атмасферу вандравання, падчас якога персанажы літаральна ўсімі сродкамі (хітрыкі, штукарства, падман, вынаходніцтва і г. д.) імкнуцца змяніць ход падзей сабе на карысць, паспрачацца з ракавымі наканаваннямі, пазбегнуць смерці, удала абыйсці расстаўленыя пасткі. Калі дзяўчына рашаецца на небяспечнае падарожжа, каб выкрыць падазроных сватоў, бярэ ў рукі зброю і перамагае разбойнікаў, то мы маем права бачыць тут актывізацыю анімуса, неўсвядомленага мужчынскага пачатку, і станаўленне эга.

Мудры стары і старая, якія выконваюць функцыю выпрабавання і адорвання героя-вандроўніка, з’яўляюцца хоць і важнымі, але эпізадычнымі фігурамі ў чарадзейных казках. Фальклорнае мысленне выкарыстала магчымасць зрабіць іх галоўнымі персанажамі толькі пасля прыняцця хрысціянства – у маральна-этычных легендах і легендарных казках сюжэтнага тыпу «Дзівосны падарожны», «Бог узнагароджвае і карае», дзе архетып паўстае пад абалонкай хрысціянскіх персанажаў – мудрых выпрабавальнікаў сапраўднай сутнасці людзей і справядлівых суддзяў.

Вандраванне Бога, Прачыстай, святых – новы контур зваротнай сувязі паміж зямным і нябесным светам. Яго маштабы значна меншыя за месіянскі крыжовы шлях Ісуса Хрыста, які ахвяраваў сабой дзеля выратавання людзей. Вандраванне мае азнаямляльна-дзейсны характар. Пад выглядам старцаў, жабракоў, падарожных, г. зн. самых безабаронных і ўразлівых людзей, святыя выпрабоўваюць узровень дабрыні і міласэрнасці ў грамадстве, падзеленым на бедных і багатых, прычым

маральны прагрэс трывала замацоўваецца за беднымі, а рэгрэс маральных каштоўнасцей дэманструюць багатыя. Адпаведна дзівосныя вандроўнікі ўзнагароджваюць адных і караюць другіх.

Іншы характар мае вандраванне дзівосных падарожных у каляндарна-абрадавых песнях. Хрысціянска-міфалагічныя асобы сыходзяць з неба на зямлю не дзеля выпрабавання людзей, а дзеля свяшчэннага забеспячэння жыццядзейнасці наогул. Іх містычная прысутнасць адчуваецца ў кожным прыродным руху, у кожнай сялянскай працы. Касмічнае падзвіжніцтва і практычнае апякунства над людзьмі – вось шлях гэтых персанажаў, якія ва ўласным абліччы сустракаюцца з хлебаробамі, выказваюць шчырую заклапочанасць аб ураджаі. Бог і святыя на зямлі – такая ж самая эпіфанія бажаства, як і з’яўленне сонца з апраметнай, працяг язычніцкай метафарыстыкі ўрадлівасці.

Канцэптуалізацыя дарогі вяртання залежыць ад пазіцыі персанажа і падзей, што адбыліся ці адбываюцца там, дзе ён быў. Адпаведна гэта шлях прагрэсіўнага ўзыходжання ці рэгрэсіўнага адступлення духу, шлях, сюжэтна аформлены, «сапраўдны» ці пазначаны толькі матывамі, «уяўны», у думках і фантазіях персанажа.

У згорнутым выглядзе сюжэт вяртання існаваў задоўга да фальклорнага ўвасаблення. Адыход – барацьба са зверам – перамога – вяртанне з’яўляюцца асноўнымі пунктамі лакальна-прасторавай актыўнасці архаічнага чалавека, пры якой вышэйшым прэстыжам надзяляецца агонь. Ён быў тым пунктам, які кансалідавала гурт пасля блуканняў у пошуках ежы. Заканамерна, што пазней сімвалам абжытай прасторы становяцца печ і агонь. Разам з кутам і парогам яны набываюць у народнай культуры надзвычайны рытуальны статус. Ідэя вяртання – найбольш жыццесцвярджальная лінія сусветнай міфалогіі і фальклору, без якой культура не атрымала б такіх грандыёзных сімвалаў, як вяртанне сонца на неба, Адысея ў родную Ітаку пасля маруднага блукання ў лабірынце падзей і паражэнняў, блуднага сына, які спаўна аддаў даніну ўсім відам распусты, да бацькоўскага парога.

Дарога вяртання – шлях да Дома (роднага, свайго, любага сэрцу) у сюжэтным плане і шлях да самаго сябе ў псіхалагічным, калі асоба, прайшоўшы спакусы і выпрабаванні, выяўляе сваю сапраўдную духоўную сутнасць. Для фальклорных персанажаў родны дом – безумоўны цэнтр свету, сакральная каштоўнасць паўсядзённасці, заўсёднае духоўнае

тут у процівагу ўсялякаму там, атачонаму трывожна-прыцягальнымі канатацыямі, бо за краем свайго пачыналася тэрыторыя, небяспечная і цудоўная разам.

Тамашнія насельнікі – заўсёды *чужыя*: міфалагічна (Змей, Цмок, Кашчэй, духі, чэрці), хоць ёсць прыязныя да чалавека (напрыклад, сонца і яго сямейнікі), віталістычна (напрыклад, продкі – хоць і свае, але памерлыя, якія тым не менш жывуць, але сваім жыццём, адрозным ад зямнога), гістарычна (разнастайныя ворагі натуральнай прыроды, іншы цар з яго войскам), сацыяльна (нявродная сям'я) і, магчыма, эвалюцыйна (разнастайныя веліканы ў легендах і казках).

Сапраўднае вяртанне – вынік і працяг дарогі вандравання, шлях частковага ці канчатковага фарміравання *эга*. Трыумфальнае вяртанне ўласціва персанажам тых казак, якія сюжэтна і ідэалагічна звязаны з ініцыяльным інстытутам старажытнасці. Гэта, напрыклад, дзедава дачка з казкі «Марозка», шматлікія хлопчыкі і дзяўчынкі, што збягаюць ад пачварных істот або якіх тыя адпускаюць, часам нават надарыўшы.

Небяспечнае вяртанне – гэта шлях Героя, выратавальніка казачнага свету, змагара са злом, якое пагражае існаванню сям'і і соцыума.

Пасля перамогі над антаганістам, якога герой шукаў упарта і мэтанакіравана, пасля выканання цяжкіх задач, загаданых іншасветным царом, пасля згоды на шлюб з цудоўнай нявестай, пасля знаходжання маці, сясцёр, а заадно іншых прыгажунь, пасля праходжання курса хітрай навукі і г. д. пачынаецца вяртанне, часцей за ўсё гэта цяжкі шлях, на якім будуць праследаванне, пагоня, барацьба з жаночай часткай змеевай сям'і, уцёкі, ператварэнні, метамарфозы, нават смерць і страта памяці пра цудоўную нявесту, што чакае яго. Шлях казачнага героя – не багаты на падзеі лабірынт Адысея, якому перашкаджаў сам бог Пасейдон, але канчатковая кропка ў іх вандраванні аднолькавая: зноў барацьба, на гэты раз з «самазванымі прэтэндэнтамі», «носьбітамі вобраза смерці», па тэрміналогіі В. М. Фрэйдэнберг [9, *234*].

Дэмакратычнага казачнага героя дарога вядзе да роднага парога або вяртае ў царскі палац, адкуль пачынаўся шлях. Уражальная развязка сюжэта – трансфігурацыя героя (тэрмін У. Я. Пропа), напрыклад, пасля купання ў кіпячым малацэ. Гарманічнае адзінства ўнутранага і знешняга, высакародства, сілы і прыгажосці – апошняя кропка ў пра-

цэсе асобаснай рэалізацыі казкавага героя, малодшага, беднага, несамавітага і непрыгожага напачатку свайго шляху да подзвігу.

Казачны герой, як арыстакратычны, так і дэмакратычны, – жывое ўвасабленне *самасці*, якая, згодна з К. Г. Юнгам, мае непасрэднае дачыненне да поўнага развіцця індывіда, самай поўнай рэалізацыі яго патэнцыяльных магчымасцей. Вопыт дачынення да трансцэндэнтнага набываюць і жаночыя персанажы: вызваляе з абдымкаў сну (чытай – смерці) свайго цудоўнага каханка Фініста адданая яму дзяўчына, ратуе браціка ад Бабы Ягі смелая і адказная дзяўчынка з казкі «Гусі-лебедзі». Яна набывае мудрасць, якой ёй напачатку не хапала, дзякуючы чаму пры падтрымцы рэчкі, печкі і яблыні збягае ад пагоні. Такім чынам, для фальшывых герояў дарога вяртання завяршаецца паражэннем і пагібеллю, для сапраўдных – яна шлях канчатковага ўмацавання эга. Універсальны казкавы знак самарэалізацыі асобы – змяненне або пацверджанне сямейнага статуса: шлюб з цудоўнай нявестай ці жаніхом, узноўлены шлюб, вяртанне сям'і паўнаты і цэласнасці праз выратаванне маці, брата, сястры.

Сітуацыя ўяўнага вяртання ўласціва лірычным песням і баладам. Іх звычайны персанаж – маладая замужняя жанчына ў архетыпічнай пазіцыі «царэўна ў Кашчэя». Па сутнасці, пазіцыя ахвяра-захопнік з'яўляецца працягам адпаведнай пазіцыі ў вясельных песнях, дзе стасункі жаніха і нявесты перадаваліся праз агрэсіўную сімволіку, але ўраўнаважваліся магічнай паэтыкай з бясконцымі пажаданнямі сямейнага шчасця і дабрабыту.

Ад казачнай царэўны нічога не залежала, заставалася толькі чакаць героя-выратавальніка. І ён з'яўляўся. А вось у сямейна-бытавых песнях ёсць толькі адрасаты скаргаў нявесткі. Звычайна гэта родныя замужніцы, зусім не здольныя вырашаць яе праблемы. Сама ж яна псіхалагічна не гатова да пераходу на новы ўзровень асэнсавання свайго жыцця, гэта значыць, што яе ўнутраны выратавальнік адсутнічае, адсюль уцёкі ў фантазіі, звужэнне свядомасці да антытэзы родны дом – чужая сям'я. «Царэўна на ростані» – вельмі ўразлівы тып. Вольнае жыццё ў бацькоўскім доме да замужжа набывае для жанчыны такую каштоўнасць, што перашкаджае будаваць уласную сям'ю, шукаць шляхі да наладжвання ўзаемаадносінаў з «кашчэямі». Мастацкі знак уцёкаў псіхалагічна няспелай асобы ад рэальнасці ў свет марных чаканняў – шырока распаўсюджаная

канструкцыя «пайду я» (*у крыніцу, у лес па дровы, да броду, з тугі ў лугі, цёмным лесам, да Дунаю, на вуліцу, каля гаю, дзе дзеўкі гуляюць, куды век не хадзіла, лужком-беражком, на гору крутую, у чыста поле, за вароты* і г. д.). Тут значны не так кантэкст твораў, як інтэнцыяльны жэст. За гэтым «пайду я», часам адкрыта і адназначна – «да роду», праглядаецца псіхалагічная сітуацыя «вяртанне да вытокаў», якая выклікае да жыцця тое, што К. Г. Юнг называў «архетыпам дзіцяці». «Унутранае дзіцянё» гаворыць вуснамі гераіні заўсёды, калі яна скардзіцца на сваю долю, сям'ю свайго мужа і, хоць у думках, збягае ў мінулае, каб зноў перажыць пачуццё спакою і абароненасці. Нездарма сімвалам душэўнай непрыкаянасці замужніцы становіцца ў народнай лірыцы зязюля – птушка, якая не мае ўласнага гнязда. Менавіта ў яе марыцьператварыцца жанчына, каб наведаць родных (шэраг балад тыпу «дачка-птушка»).

Некалькі ў іншым ключы падаецца ўяўнае вяртанне дачкі або нявесткі з поля дадому ў жніўных песнях з зачынам «Ой, пайду я дарогаю, // Пушчу голае дубровою»:

Сама пайду дарогаю,
Пушчу голас дубровою.
Няхай голас галасуець,
Няхай мая мамка чуець.
«Калі маё дзіця пяець –
Няхай яно красуецца,
У чаравічкі абуецца,
На кірмашы рыхтуецца.
Калі мая нявестачка –
Няхай яна ташнуецца,
У лапцікі абуецца,
На работку рыхтуецца» [6, *211*].

Відавочна разбураецца міф пра ідэальную родную маці, несправядлівую ў ролі свекрыві. Але ніколі не пахіснецца «мацярынскі» міф гераіні сямейна-бытавых песень: яе парцыяльная вечная дзева заўсёды будзе надзяляць бацькоў тымі архетыпічнымі якасцямі, «якія ў іншых культурах можна было б знайсці толькі ў Багоў і Багінь» [10, *50*].

Як бачым, дарога – той «сэнсавобраз» [2, *48*] які, здаецца, ніколі не вычарпае сябе. Ён можа быць праілюстраваны значна большай колькасцю прыкладаў, але справа не ў іх колькасці, а ў гранях канцэп-

туалізацыі, калі дарога ўсведамляецца як шлях: да смерці і праз смерць да трансцэндэнтнага, да пагібелі і адраджэння, да самаразбурэння і ідэальнай дасканаласці, да наканаванага і барацьбы з рокам, да самарэалізацыі і збягання ад праблем і г. д. і да т. п. Даволі рана канцэпт шлях пачынае атачацца маральнымі асацыяцыямі, становіцца крытэрыям ацэнкі персанажа, меркай яго духоўнага росту.

ЛІТАРАТУРА

1. Валачобныя песні / уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў. Мн., 1980.

2. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.

3. Зімовыя песні (Калядкі і шчадроўкі) / уклад. А. І. Гурскі, З. Я. Мажэйка. Мн., 1975.

4. *Кабашнікаў К. П.* Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. Мн., 2002 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка; кн. 4).

5. Казкі пра жывёл і чарадзейныя казкі / склад. К. П. Кабашнікаў. Мн., 1971.

6. Песні народных свят і абрадаў / уклад. Н. С. Гілевіча. Мн., 1974.

7. *Пропп В. Я*. Русская сказка. М., 1984.

8. *Степанов Ю. Г.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

9. *Фрейденберг О. М*. Миф и литература древности. М., 1998.

10. *Хиллман Дж.* Архетипическая психология. СПб., 1996.

Алена Алфёрава

СЕМАНТЫКА ЧЫРВОНАГА КУТА Ў ФАЛЬКЛОРЫ

Дом – адзін з найважнейшых канцэптаў фальклорнай культуры, вобраз якога паўстае ў разнастайных жанрах народна-паэтычнай творчасці. З ім звязана значэнне ўтульнасці, абароненасці, цяпла. Т. У. Цыўян абсалютна слушна заўважыла, што ў фальклорнай мадэлі свету дом «уяўляе сабой адну з асноваўтваральных семантэм» [12, *65*]. Увага даследчыкаў скіроўвалася на выяўленне рытуальнага прызначэння частак жылля, якія таксама маюць высокі семіятычны статус. Безумоўна, адным з вызначальных з’яўляецца чырвоны кут (*кут, покуць* у беларусаў і ўкраінцаў, *красный угол* у рускіх). Дадзеная частка дома адзначаецца ў розных фальклорных жанрах, асабліва выразна – у абрадавай паэзіі і загадках. Мэта дадзенага артыкула – вызначыць семантыку чырвонага кута ў беларускіх фальклорных жанрах.

Згодна з «Этымалагічным слоўнікам беларускай мовы», слова ‘кут’ «генетычна суадносіцца з прасл. kątati ‘закрываць, хаваць’» [13, *173*]. Яшчэ больш празрыстую семантыку мае слова ‘покуць’: «Першапачаткова, відаць, ‘найбольш абароненае месца’, як бачна з *пакутаць* ‘загарадзіць’» [14, *269*].

На думку А. К. Байбурына, чырвоны кут «калі не рэальна, то ўмоўна (праз абразы) быў зарыентаваны на ўсход або поўдзень і асветлены больш за іншыя куты» [1, *149*]. Відавочна, што з улікам менавіта гэтых асаблівасцей будовы і арыентацыі народнага жылля фарміраваліся ўяўленні пра дадзены кут як галоўны, «старэйшы». Руская загадка сведчыць: *«Четыре брата годами равны, один главный. Углы в избе»* [3, *№ 2981*]. Азначэнне *чырвоны (красны)* уводзіць кут у кола прасторавых уяўленняў, звязаных з дзённым шляхам сонца, за якім у народнай культуры трывала замацаваны эпітэт *краснае*. Сонца звязвалася з жыццём, у міфалагічных уяўленнях земляробаў яму належыць галоўнае месца. А паколькі на ўсходзе яно асвятляла першым менавіта той кут, які ў далейшым пачаў называцца чырвоным, то зразумела, што семантычныя рысы сонца перайшлі на гэтую частку жылля. Чырвоны кут становіцца надзвычай сакралізаваным месцам, сімволіка якога звязана з жыццём, перанараджэннем, «адраджэннем або ўваскрэсеннем» [6, *560*].

Як заўважае У. А. Лобач, чырвоны кут у народных уяўленнях «увасабляе “сваю” замкнёную прастору і адасабляе яе ад “чужога”, знешняга, не засвоенага чалавекам свету» [7, *352*]. На наш погляд, дадзенае меркаванне не зусім карэктнае, тым больш што ніжэй даследчык адзначае: «Покуць – дзейсны канал камунікацыі паміж людзьмі (родам) і сферай сакральнага, “боскага”» [7, *352*]. Адсюль вынікае, што покуць, чырвоны кут, захоўваючы сваё абарончае значэнне і станоўчае уздзеянне, тым не менш па сваіх функцыях блізкі да памежнай часткі дома. Кут і покуць – найважнейшыя канцэпты абрадавай сферы фальклору, яны той рытуальны цэнтр, дзе містычным чынам канцэнтруецца энергія кругазвароту, праўтварэння, пераўвасаблення.

Часцей за ўсё чырвоны кут (покуць, кут) згадваецца ў калядных песнях, прымеркаваных да зімовага сонцавароту. У адным з варыянтаў на покуці сядзіць гаспадар:

Сам пан гаспадар да й ***на покуце****,*
Да й на покуце ўвесь у золаце [11, *№ 10*].

Песенная сітуацыя адпавядае суаднесенасці пэўных частак дома з іерархічным становішчам членаў сям'і: на покуці «звычайна сядзіць галава сям'і, гаспадар. Верагодна, менавіта таму ў прыкметах калі трашчыць вялікі кут, то гэта прадракае смерць гаспадару» [1, *150*]. У дадзеным выпадку, як і ў большасці калядных песень, гаспадар – субстытут галавы нябеснай сям'і, на што паказвае такі атрыбут, як золата. Як слушна адзначае Р. М. Кавалёва, «калядаванне <...> разрывае звычайны рух часу, а песні агучваюць момант пераходу ў сакральны свет, і з кожным выкананнем твораў міфалагічнае становіцца рэальнасцю сучаснага» [5, *95*], пераўвасабляе яго.

У песнях, якія даследчыкі класіфікуюць як агульныя перадкалядныя, шырока ўжываецца апорная сюжэтная сітуацыя «Каляда на куце». Мяркуем, што Каляда ў дадзеных выпадках не так персаніфікацыя свята, як увасабленне новага часу. Таму з песні ў песню паўтараецца матыў яе прыезду і ўладкавання на свяшчэнным месцы:

Прыехала Каляда ўвечары,
Прывезла дудак рэшата.
Паставіла дудкі на стаўпе,
А сама села ***на куце*** [11, *№ 3*].

Такім чынам, калі ў сакральным месцы знаходзіцца міфалагізаваны персанаж, то гэта рытуальная ўмова perастварэння (новага стварэння) часу. Нярэдка ў падобных песнях працягам служаць шлюбныя матывы, што, на думку В. С. Новак, «магло садзейнічаць прабуджэнню зямлі, яе адраджэнню пасля зімовай мёртвай нерухомасці, магло спрыяць яе ўрадлівасці» [10, *70*]:

А ты, красуня, астанься, астанься
І са мною звянчайся, звянчайся [11, *№ 5*].

У адной з украінскіх калядных песень замест язычніцкай Каляды ўводзяцца хрысціянскія персанажы – Ісус Хрыстос і Божая Маці:

Та й у тім домі ***на покуті,***
Ой сів Сус Христос вечеряти,
Ой прийшла к Йому Божая Мати [9, *№ 34*].

У жніўных песнях месца на покуці або за цясовым сталом належыць іншаму міфалагічнаму персанажу – Спарышу, які ўвасабляў добры ўраджай, таму яму такая пашана:

Сядзь, Спарыш, ***на покуці,***
На покуці да на золаце [11, *№ 626*].

На куце ў калядныя вечары клалі салому, сюды прыносілі і ставілі на стол куццю [8, *57*], жытні сноп пасля дажынак [8, *138*], зярняты з якога ў наступным годзе пачыналі сеяць першымі. З прыведзеных прыкладаў бачна, што покуць прыняла на сябе функцыі месца для ахвярапрынашэнняў вышэйшым сілам.

У іншых каляндарных песнях покуць сустракаецца значна радзей, чым у калядках. Як правіла, статус покуці ў іх таксама адрозніваецца ад каляднага. Покуць выклікае асацыяцыі не з сакральным светам, не з персанажамі – яго прадстаўнікамі, а з гаспадарскай сям'ёй, перш за ўсё з мужчынам-гаспадаром. Калі ж яго няма, то ў адной жніўнай песні яго месца вымушана займае ўдава:

Горкі мой абедзе
Да без цябе, мой міленькі.
Сама сяду ***на покуці,***
А дзеткамі абсажуся,
Слёзкамі абальюся [11, *№ 595*].

Праз такое нетыповае для народных уяўленняў локуснае маркіраванне сітуацыі дасягаецца моцны псіхалагічны эфект.

Даволі рэдкі вобраз покуці ў замовах, часцей за ўсё тут фігуруюць царква і прастол. Аднак у некаторых варыянтах замоў супраць хвароб, у прыватнасці ад крыксаў і плаксаў, Божая Маці, як і ў калядных песнях, знаходзіцца ў чырвоным куце: *«Стаіць Прачыста мацер Божыя на покуці, а ідал на парозі, а слуга (ангел-храніцель) на старожы. Прачыстуй мацеры Божай малітвы, а ідалу – крыксы і плаксы і начніцы»* [4, *№ 1177*]. З тэксту замовы бачна, што покуць звязваецца з дабратворнымі сіламі, супрацьпастаўляецца памежнай частцы хаты – парогу. Адпаведна Маці Божая супрацьстаіць язычніцкаму ідалу, на якога і пераносяцца начніцы. Такім чынам, у замове засведчана, што ў хрысціянскія часы покуць трывала становіцца цэнтрам, дзе містычна прысутнічаюць не толькі продкі, але ўжо і персанажы новай рэлігіі. Цікава, што, па сведчанні С. А. Вяргеенкі, у некаторых мясцовасцях месцам прамаўлення замоў таксама была покуць [8, *14*].

Першачарговую ролю адыгрывае покуць у вясельных абрадавых дзеяннях. У чырвоным куце ставілі вясельны каравай – сімвал дабрабы-

ту, багатага і доўгага жыцця маладых. Дадзены атрыбут быў настолькі важны на вяселлі, што да яго вырабу прад'яўляліся вельмі строгія патрабаванні. Не дзіўна, што сам каравай персаніфікаваўся, станавіўся ўдзельнікам вяселля:

Каравай, ідзі з клеці
Да сядай ***на покуці****,*
Бяры сабе чарачку,
Налівай гарэлачку [2, *№ 444*].
На покуці садзяць маладую:
Баяры ішлі, за стол селі,
Маладая – ***на покуце*** [2, *№ 1282*].

Гэты хранатапічны вобраз сімвалізуе своеасаблівае перанараджэнне маладых і набыццё імі новага статусу. Пры гэтым маладых садзілі не на голую лаву, а на кажух, *«штоб былі цёплыя і багатыя атнашэнія»* [8, *196*].

Чырвоны кут амаль не сустракаецца як атрыбут абрадаў варажбы. Гэта зразумела, паколькі варажба традыцыйна звязвалася з патаемнымі цёмнымі сіламі і праходзіла, як правіла, не ў хаце, а ў лазні ці свіране. Калі ж дзяўчаты збіраліся ў хаце, то абразы ў чырвоным куце адварочвалі да сцяны. Такім чынам яны нібы пазбаўлялі покуць яе асноўнай ахоўнай функцыі. Тым не менш В. С. Новак зафіксавала на Мазыршчыне адзін цікавы варыянт летняй варажбы, дзе непасрэднага згадвання покуці няма, аднак пазначаны стол, які звычайна размешчаны там: «Раздзеваліcь, хадзілі вакол стала і гаварылі: "Суджаны-раджаны, прыдзі рубашку адзяваць"» [8, *129*]. Магчыма, у дадзеным выпадку адбываецца своеасаблівая праекцыя варажбы на будучае вяселле з паўтарэннем аднаго з вясельных абрадаў, калі маладых тры разы абводзілі вакол стала. Ды і сама варажба адбывалася ўлетку – не настолькі містычны і загадкавы час у параўнанні з Калядамі.

Такім чынам, сярод частак жылля чырвоны кут (покуць) валодае звышвысокім семіятычным статусам, нават большым за печ і парог. Ён звязаны з жыццём, перанараджэннем, станоўчым уздзеяннем вышэйшых сіл. Яго семантыка першачаргова абумоўлівалася сувяззю з сонцам і святлом, а ў далейшым з хрысціянскай адзначанасцю хатняга локуса праз бажніцу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

2. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш. Кн. 2. Мн., 1981.

3. Загадки / сост. В. В. Митрофанова. Л., 1968.

4. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч. Мн., 2000.

5. *Кавалёва Р. М.* Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. арт. Мн., 2005.

6. *Крук І.* Чырвоны // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік. Мн., 2006.

7. *Лобач У. А.* Покуць // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Т. 2. Мн., 2006.

8. Мазыр. 850 год: у 3 т. Т. 3. Спрадвечнай мудрасці скарбонка: сучасны стан традыцыйнай культуры г. Мазыра / уклад. В. С. Новак [і інш.]. Гомель, 2005.

9. Народні пісні: Записи Л. Єфремової. Київ, 2006.

10. *Новак В. С.* Каляндарна-абрадавая паэзія Гомельшчыны (да праблемы лакальнага, рэгіянальнага, агульнанацыянальнага ў фальклоры). Гомель, 2001.

11. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад. А. С. Ліса. Мн., 1992.

12. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. X вып. 463. Тарту, 1978.

13. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / рэд. В. У. Мартынаў. Т. 5. Мн., 1989.

14. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / Рэд. Г. А. Цыхун. Т. 9. Мн., 2004.

Алена Смольская

СІСТЭМНАСЦЬ ВОБРАЗАЎ У ФАЛЬКЛОРНЫХ ТВОРАХ

Сярод духоўных набыткаў кожнага народа асаблівую культурную і навуковую каштоўнасць мае фальклор. Гэта мастацкі летапіс народа. На працягу многіх стагоддзяў фальклор жыў у асяроддзі сваіх стваральнікаў, чуйна рэагуючы на змены ў быце, светапоглядзе, сацыяльных стасунках і, разам з тым, беражліва захоўваючы ядро канстантных мастацкіх вобразаў, пра што сведчыць упарадкаванасць песеннай сімволікі, жывучасць такіх персанажаў фальклорнай прозы, як асілкі (Іван Світаннік, Пакацігарошак, Вярнідуб), Жар-птушка, Іван-царэвіч, Рымша, Несцерка, Машэка і інш.

Варта падкрэсліць, што фальклор – з'ява мастацтва, дзе ўсё багацце ідэй выяўляецца праз мастацкія вобразы. Фальклорны вобраз – дзеючая асоба твораў, элемент ці частка мастацкага цэлага, якая валодае самастойным зместам [3, *25].* Так, у замовах фальклорным вобразам з'яўляецца камень Алатыр, у каляндарна-абрадавых песнях – вянок, у казках – чароўныя рэчы і інш. У шырокім сэнсе фальклорны вобраз – гэта катэгорыя вуснай народнай творчасці, сродак узнаўлення, вытлумачэння і засваення рэчаіснасці, у пазнаваўчым аспекце – выдумка, пераўтварэнне рэчаіснасці з дапамогай асацыятыўнасці і метафарычнасці.

Зразумела, вобразы не існуюць ізалявана адзін ад аднаго, яны ўступаюць у розныя ўзаемаадносіны, ствараючы тым самым спецыфічную сістэму. У далейшым пад паняццем «вобраз» будзем мець на ўвазе непасрэдна дзеючую асобу, пад «сістэмай вобразаў» – сістэму персанажаў фальклорнага твору.

У наш час літаратуразнаўцы звярнулі асаблівую ўвагу на вызначэнне канфігурацыі сістэмы вобразаў, неабходнае для адэкватнай інтэрпрэтацыі твораў, выяўлення аўтарскай пазіцыі. Канфігурацыя сістэмы вобразаў у фальклоры – з'ява недаследаваная, хаця многія вучоныя ў сваіх працах так ці інакш звярталіся да праблемы сістэмнасці вобразаў (М. В. Новікаў, У. Я. Проп, А. М. Афанасьеў, Е. М. Мелецінскі, С. В. Саўчанка, У. П. Анікін і інш.). Сістэма вобразаў цікавіла іх у першую чаргу ў сувязі з вырашэннем іншых праблем – генезісу і формы твора. Яны даследавалі, што канкрэтна ўяўляе сабой вобраз-персанаж, з дапамогай якіх сродкаў і прыёмаў ён ствараецца, ці ёсць сувязь паміж тым ці іншым вобразам-персанажам і сюжэтам. У наш час працягваецца вывучэнне семантыкі вобразаў, іх сувязей з рэчаіснасцю і мастацкім светам. Разам з тым для адэкватнага разумення гістарычнага развіцця фальклору, усведамлення народнай пазіцыі неабходна таксама даследаванне тыпаў канфігурацыі сістэмы вобразаў, што ў сваю чаргу пашырае межы інтэрпрэтацыі канкрэтных твораў.

Сам тэрмін «сістэма персанажаў» можна ахарактарызаваць як па-мастацку мэтанакіраваную суаднесенасць усіх галоўных, «вядучых» герояў і так званых «другарадных» дзеючых асоб у творы. Вядомы тэарэтык літаратуры Н. Д. Тамарчанка вылучае наступныя тыпы канфігурацыі сістэмы галоўных герояў: «пары», «трохвугольнікі», «чатырохвугольнікі» [8, *261*]. Нельга забываць пра тое, што існуюць і

монагеройныя, монацэнтрычныя творы, у якіх прысутнічае адзін галоўны герой. Аналагічныя суадносіны персанажаў запачаткаваліся, за некаторым выключэннем, яшчэ ў фальклоры.

Большасці фальклорных твораў уласціва монацэнтрычная сістэма персанажаў, якая характарызуецца наяўнасцю аднаго галоўнага героя. Менавіта яму падпарадкуецца дынаміка сюжэтных падзей. Астатнія персанажы з'яўляюцца эпізадычнымі, служаць для раскрыцця вобраза галоўнага героя і ўспрымаюцца як «рэзаніруючы» фон. Яскрава выражанай монацэнтрычнай сістэмай вобразаў у фальклоры характарызуюцца чарадзейныя казкі, у прыватнасці група казак героіка-фантастычнага зместу. К. П. Кабашнікаў вызначае іх як «творы маштабныя, з падобнай сістэмай вобразаў, будовай, прасякнутыя пафасам барацьбы з рознымі варожымі народу сіламі» [5, *176*]. Галоўнымі героямі такіх казак выступаюць Пакацігарошак, Івашка Мядзведжае вушка, Іван Кабылін сын, Іван Іванавіч царэвіч, Іван Падвей і іншыя асілкі, пераможцы розных варожых чалавеку істот. М. В. Новікаў наступным чынам вызначыў пазіцыю героя: «З'яўляючыся кампазіцыйным стрыжнем казкі, галоўны герой прысутнічае ў ёй пастаянна: з яго пачынаецца, ім працягваецца і заканчваецца казка; іншыя персанажы – яго памочнікі і праціўнікі – уводзяцца ў аповед эпізадычна і толькі ў цеснай сувязі з дзейнасцю яе галоўнага героя» [6, *240*]. Монацэнтрычнасць уласціва таксама шырокаму пласту лірычных песень, якія ўяўляюць сабой «маналагічныя споведзі-прызнанні, споведзі-скаргі героя» або «шчырыя, *бясконца* даверлівыя, пранікнёныя дыялогі, што ён вядзе з іншымі персанажамі песень або з самім аўтарам – выканаўцам твора» [7, *5*].

Пару ўтвараюць два галоўныя героі. Гэта раўнапраўныя вобразы, ад дзеянняў якіх залежыць развязка твора, без іх удзелу не могуць адбыцца асноўныя сюжэтныя падзеі. Перыпетыі іх лёсу паказаны заўсёды паралельна. Гэтыя героі з'яўляюцца носьбітамі народнага светапогляду, думак і адчуванняў, іх выказванні звычайна з'яўляюцца дамінантнымі ў маўленчай структуры твора. Так, у паданні «Месяц» галоўныя героі – два браты, якія адправіліся з бацькоўскага дому шукаць лёгкага хлеба. Іх жыццёвыя шляхі разышліся: адзін, малодшы, стаў мудрацом, вучыў людзей, як жыць шчасліва; другі, старэйшы, стаў панам, служкай цара. Фінал падання трагічны: старэйшы брат, каб выслужыцца перад царом, не пазнаўшы малодшага, забівае яго, уцякае і раптам ба-

чыць на мёсяцы, як забіў свайго брата. З тых часоў, гаворыць паданне, на месяцы відаць, як стаіць брат над забітым братам [4, *28–29*].

Парны тып сістэмы вобразаў сустракаецца і ў баладах. Так, у распаўсюджаных міфалагічных баладах тыпу «Браткі» [1, *244*] прысутнічае два галоўных героя – брат і сястра. Біцэнтрычная сістэма персанажаў уласціва пазаабрадавай лірыцы. У гэтым выпадку раскрыццё характараў двух галоўных герояў звычайна адбываецца з дапамогай дыялогу асоб, як, напрыклад, у любоўнай песні «Ты чырвоная каліна» [2, *648*].

Трохвугольнік магчымы ў выпадках супрацьстаяння аднаго персанажа пары. Такая групіроўка звязана часцей за ўсё з сітуацыяй выбару для аднаго з іх паміж полюсамі, прадстаўленымі двума іншымі персанажамі або з аўтарскім супрацьпастаўленнем полюсаў і сярэдзіны, крайнасцей і агульнай для іх «меры». Падобныя сітуацыі вельмі характэрныя для балад, напрыклад, на сюжэт «сястра атручвае брата па намове каханка» («Ой, у полі крынічэнька») [2, *526*]. Канфлікт звязаны з выбарам сястры паміж братам і каханкам. Галоўныя героі ўтвараюць трохвугольнік з супрацьпастаўленнем брата і сястры з каханкам. Яскравым прыкладам трохвугольнай сістэмы персанажаў з'яўляецца казка «Юда – беззаконны чорт» [9, *154–159*], аналагічныя ёй «Хорткі» [9, *160–167*] і «Медзяны воўк» [9, *167–172*]. У казцы назіраем два віды супрацьстаяння: спачатку супрацьстаянне Юда – Мар'ячка і Іванька, потым – Юда і Мар'ячка – Іванька. Тым не менш атрымоўваецца відавочная трохвугольная сістэма персанажаў, полюсы і сярэдзіна якой дынамічна змяняюцца ў творы разам з развіццём сюжэтнага дзеяння.

Чатырохвугольнік у літаратурных творах ўяўляе сабой перакрыжаванне, спалучэнне дзвюх пар. Напрыклад, разам з асноўнай, сур'ёзнай узнікае дубліруючая (камічная) пара: каханкі-гаспадары і каханкі-слугі ў класічнай камедыі. Магчыма роўнасць дзвюх пар. У фальклоры такая камбінацыя галоўных герояў сустракаецца надзвычай рэдка. Выявіць выпадкі чатырохвугольнай сістэмы вобразаў у фальклоры можна толькі пры сістэмным падыходзе. У адным творы такая сістэма персанажаў не сустракаецца, аднак можна сказаць, што чатырохвугольнік галоўных герояў уласцівы фальклору ў цэлым. Да прыкладу, пры параўнанні герояў любоўнай і жартоўнай песень пара галоўных герояў у любоўнай

песні (хлопец і дзяўчына) суадносіцца з сур’ёзнай, а пара галоўных герояў у жартоўнай песні (муж і жонка, дзед і баба) – з камічнай, але яна ў межах твора самастойная, а не дубліруючая.

У літаратуры варыянты суадносін галоўных герояў і другарадных персанажаў звязаны з дзвюма асноўнымі тэндэнцыямі: цэнтраімклівай (іерархічнай) і цэнтрабежнай («дэмакратычнай»). Першая прадстаўлена багатай традыцыяй паказу галоўнага героя, для якога ўсе астатнія персанажы толькі «рэзаніруючы» фон. Яскравы прыклад – герой чарадзейных казак, вакол якога разгортваюцца ўсе сюжэтныя падзеі, а астатнія персанажы садзейнічаюць больш поўнаму раскрыццю яго вобраза. Зразумела, што цэнтраімклівыя, іерархічныя суадносіны дзеючых асоб характэрны для монагеройных твораў.

Пераход ад цэнтраімклівай структуры да больш разамкнёнай у фальклоры так і не адбыўся, хаця ёсць фальклорныя творы, дзе галоўнаму герою супрацьпастаўляецца раўнацэнны апанент, ён займае, аднак, месца на другім плане мастацкага паказу. Прыкладам такога прамежкавага тыпу служыць казка «Сіняя світа налева пашыта» [2, *6–10*], у якой цар выступае як раўнацэнны апанент галоўнага героя. Яго дзеянні маюць сюжэтавызначальны характар, але цалкам цэнтрабежная структура ўзнікае ў выніку прыраўноўвання персанажаў «фона» галоўным, чаго ў фальклоры не назіраецца.

У некаторых выпадках у фальклорных тэкстах немагчыма вычленіць нават галоўнага героя, не кажучы ўжо пра сістэму персанажаў. Гэта кумулятыўныя казкі, шэраг тапанімічных і гістарычных легенд. Падобныя творы складаюць пэўную навуковую праблему і патрабуюць асобнага разгляду і аналізу.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: 2 кн. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова/ Мн., 1977. Кн. 1. Мн., 1978, Кн. 2.

2. Беларускі фальклор: хрэст. / склад. К П. Кабашнікаў, А. С. Ліс, А. С. Фядосік, І. К Цішчанка. Мн., 1996.

3. Беларускі фальклор: Энцыкл.: 2 т. Мн., 2005.

4. Дрэва кахання: Легенды, паданні, сказы / склад. А. І. Гурскі. Мн., 1993.

5. *К.П.Кабашнікаў*. Народная проза. Мн., 2002. (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. 4 кн.).

6. *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.

7. Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі, Г. А. Пятроўская, Л. М. Салавей. Мн. 2002 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. 3 кн.).
8. Теория литературы: учебное пособие в 2 т. Н. Д.Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. М., 2004. Т. 1.
9. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / Склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Ч. 1. Мн., 1973. Ч. 2. Мн., 78.

Вольга Прыемка

ЛАКАЛЬНА-РЭГІЯНАЛЬНАЯ РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ІНВАРЫЯНТНАЙ ФОРМУЛЫ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Сучасныя фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы прадстаўляюць карціну багатай варыянтнасці ў межах вясельнай традыцыі беларусаў. Варыятыўнасць закранае як абрад, так і змест песень. Гэта дазваляе, з аднаго боку, вызначыць інварыянт беларускай абраднасці, а з другога – вылучыць рэгіянальныя, нават лакальныя рысы. Збіральнікі XIX–XX стст. назапасілі багаты фактаграфічны матэрыял, які дазволіў навукоўцам прыступіць да вырашэння праблемы рэгіянальнага аналізу вясельнай абраднасці ў метадалагічным і ў тэарэтычным аспектах, але вывучэнне лакальных вясельных традыцый беларускага народа па-ранейшаму застаецца важнейшай задачай фальклярыстыкі. З гэтага пункту гледжання зварот да фактаў вясельнай абраднасці асобных мікрарэгіёнаў падаецца не толькі актуальным, але і перспектыўным у плане вызначэння заканамернасцей фарміравання мясцовых традыцый. Аб’ектам даследавання абрана вясельная абраднасць Усходняга Палесся, на фоне якой разглядаецца вяселле на Жлобіншчыне. Дзякуючы намаганням В. С. Новак і яе творчага калектыву, вясельныя традыцыі Гомельшчыны, аднаго з самабытных рэгіёнаў Беларусі, цяпер грунтоўна апісаны і прааналізаваны ў аспекце некаторых лакальных асаблівасцей [2]. Улічваючы структуру традыцыйнага вяселля і яе сучасную рэалізаванасць, паспрабуем разгледзець асаблівасці лакальна-рэгіянальнага ўвасаблення агульнанацыянальнай абрадавай формулы ў дыяхраніі – праз вылучэнне якасных рэдукцыйных з’яў.

Вяселле на Жлобіншчыне, як і ўвогуле па ўсёй Беларусі, традыцыйна пачыналася сватаннем, якое праводзілася сватамі разам з бацькам маладога чалавека. Калі яно было ўдалым, то бацькі хлопца і дзяўчыны

дамаўляліся аб *запоінах*. На гэту сустрэчу збіраліся сваты, сяброўкі маладой, хросныя маці і бацька маладых. Менавіта ў гэты час дамаўляліся, калі праводзіць вяселле, які пасаг даць маладой і г. д. У *зборную суботу* да нявесты прыходзілі дзяўчаты-сяброўкі, каб «завіць вянкі». Абавязкова вілі *в'ёльца* (ёлку), упрыгожваючы якую спявалі: «*Ой, хвоя, хвоя, зелена*, / *Ты ў бару расла, шумела*, / *...На стале стала – заззяла*...» [2, *190*].

Раніцай перад вянцом у нявесты і жаніха «*зачынялі*» каравай. У першы дзень вяселля, калі хлопец прыязджаў за дзяўчынай, ён павінен быў прывезці цёшчы боты (чобаты) і пірагі. У Жлобінскім мікрарэгіёне ў гэты дзень праводзіўся традыцыйны цыкл абрадаў: пасад нявесты, выкуп дзяўчыны і благаслаўленне да вянца. Пасля вянчання маладыя раз'язджаліся па сваіх хатах. Потым жаніх забіраў дзяўчыну ў сваю сям'ю, і застолле для сваякоў і родзічаў працягвалася ў маладога. Бацькі нявесты прыязджалі да зяця толькі на наступны дзень – гэта так званыя «*закасяне*» або «*крошкі*». Другі дзень вяселля адметны тым, што нявесце ўбіралі валасы і надзявалі жаночы галаўны ўбор – *завівальную хустку*. Каравай дзялілі асобна ў маладой і маладога. Апошні дзень вяселля меў розныя назвы – «*цыганы*», «*пятухі*». У гэты дзень спажывалі ў асноўным курынае мяса. Так у агульных рысах выглядае схема жлобінскага традыцыйнага вяселля.

Аналіз запісаў апошніх гадоў XX ст. паказвае, што сучасны абрад у сваіх контурах і дэталях захаваў асноўны парадак вяселля, але сэнс і фармальны бок асобных элементаў рэдукаваліся. Схематычна вясельны абрад Жлобіншчыны ў наш час выглядае наступным чынам: сватанне, запоіны, каравай, пасад нявесты, выкуп, урачыстая рэгістрацыя шлюбу, сустрэча маладых бацькамі, вясельнае застолле, «*закасяне*», «*пятухі*» (у іншых рэгіёнах Беларусі — «*ряжение*», «*цыганы*», «*госці*», «*одведкі*», «*фэст*»). Як бачым, большасць этапаў сучаснага вяселля супадае з традыцыйнымі.

Важнай і абавязковай засталася перадвясельная цырымонія сватання, якая ў мінулым распачынала абрадавы цыкл. Захаваліся некаторыя традыцыйныя элементы і атрыбуты сватання, уласцівая яму сімволіка. Параўнанне апісанняў XIX і XX стст. дае амаль што аднолькавую карціну. Да дзяўчыны ідуць сват, жаніх, яго родны і хросны бацька. Як і раней, яны нясуць з сабой абавязковы атрыбут сватання – «*гарэлку*».

Яшчэ і сёння імкнуцца прытрымліваецца традыцыйнай сімволікі ў маўленні. Так, у вёсцы Касакоўка сваты, увайшоўшы ў хату нявесты, пачынаюць размову: «*Мы прыблудзілі дарогай, ці не пусціце, людзі добрыя, на начлег*?» Бацькі нявесты дазваляюць. Галоўны сват пытае: «*Мы чулі, у вас цялушка ёсць, ці не прададзіце вы яе нам*?» – «*Няма ў нас цялушкі*», – адказваюць бацькі нявесты. Тады сваты гавораць: «*Не, людзі добрыя, нам патрэбна дзеўка красная. Чулі мы, ёсць у вас яна, што яна і прыгожая, і да работы спраўная. А ў нас ёсць маладзец ясны. Так давайце іх спаруем і пaглядзім, як яны будуць жыць разам*» [2, *195*]. Сваю згоду на шлюб дзяўчына выражае традыцыйным спосабам: дорыць бацькам жаніха ручнік і хустку. Праз некаторы час пачынаецца другі этап вяселля – *запоіны*. У хату нявесты прыязджаюць сваякі жаніха і збіраюцца яе блізкія родзічы, якія будуць прысутнічаць і на вяселлі. Песні для гэтага выпадку выбіраюцца адвольна. З традыцыйных твораў выконваюцца «*Добры вечар, добрыя людзі*», «*Ой, пайду я да шчаўлю рваці*», «*Продай, продай, тату, цэсар вінограду*» і інш. Адным словам, знешне сватанне і запоіны выглядаюць даволі традыцыйна.

Аналіз запісаў сведчыць аб страце старажытнай асновы многіх абрадавых дзеянняў, Так, пасад жлобінскай нявесты практычна не адрозніваецца ад аналагічнага абрадавага дзеяння ў іншых мікрарэгіёнах Беларусі і заключаецца ў тым, што дзяўчыну саджаюць на вывернуты кажух і расплятаюць яе касу. Абрад паўтараецца двойчы: да вянца – у нявесты і пасля вянца – у жаніха. Мэта названых рытуальных дзеянняў, на думку М. Нікольскага, заключалася ў наступным: па-першае, даведацца, ці захавала нявеста цнатлівасць; па-другое, прыняць яе ў склад дарослых членаў роду [4, *54*]. Сучасныя запісы сведчаць аб страце культава-магічнага сэнсу гэтага абраду і пераўтварэнні яго ў гульню: якая з дзяўчын-сябровак маладой першай пасля нявесты сядзе на кажух, тая раней за іншых пойдзе замуж [2, *203*].

Важным момантам вясельнага рытуалу застаецца каравайны абрад з удзелам каравайніц. Хоць і ў гэты абрад час унёс свае карэктывы. Так, калі раней каравай расчынялі на квасным цесце з жытняй мукі, то цяпер выкарыстоўваецца дражджавое цеста, прыгатаванае з пшанічнай мукі. Што тычыцца каравайных упрыгажэнняў, якія даследчыкі тлумачылі то як «атрыбуты ахвярапрынашэння багам» [5, *57*], то як фалічныя сімвалы [6, *34*], то як галінкі «Сусветнага дрэва» [3, *65*], то

як салярныя сімвалы [1, *378*], то ў сучасным абрадзе яны згубілі сваё магічнае значэнне, набылі ўласна-эстэтычную функцыю і выкарыстоўваюцца, каб надаць караваю святочны выгляд. У рытуалах, звязаных з падзелам абрадавага хлеба, знік уласцівы ім містыка-магічны і рэлігійны падтэкст. Галоўная функцыя дзеяння – выказаць павагу да гасцей, прадставіць кожнага з іх, запрасіць на «каравай», заахвоціць даць «на каравай» больш грошай.

Песенны рэпертуар сучаснага жлобінскага вяселля даволі разнастайны. Разам з прафесійнымі ўжываюцца традыцыйныя вясельныя песні, функцыі якіх у наш час істотна змяніліся. Песні згубілі магічны і юрыдычны характар, вядучай стала мастацка-эстэтычная функцыя. Іншы таксама характар сувязі паміж песеннымі тэкстамі і абрадам. Напрыклад, высвятляецца, што некаторыя абрады засталіся без паэтычнага суправаджэння. Згадкі пра існаванне некаторых абрадавых дзеянняў, наадварот, захаваліся толькі ў песнях. Так, у паэтычных тэкстах з матывам збору дружыны маладога аднаўляецца карціна былых рэальна-сімвалічных дзеянняў, абрадавы эквівалент якіх знік нават з памяці цяперашніх выканаўцаў.

Перамены пахіснулі сувязь асобных абрадавых дзеянняў з канкрэтнымі момантамі вяселля. Так, запісы сведчаць, што завіванне нявесты, згубіўшы сувязь з абрадам, набывае гульнёвы характар і можа праводзіцца і ў хаце нявесты, і ў хаце жаніха падчас вясельнага застолля. Яму адводзіцца значна менш часу, чым у мінулым, хоць фармальна яно «разыгрываецца» па ўсіх правілах традыцыйнага рытуалу.

Адзначым, што такія рытуальныя кампаненты, як выкуп нявесты, сустрэча маладых у кажуху, падзел каравая і інш. пачынаюць ўспрымацца як вясёлая гульня, пазбаўленая старажытных вераванняў. Ператварыўшыся ў гульню, вясельныя дзеянні згубілі абрадавае прызначэнне і набылі эстэтычную функцыю. Гэта робіць вяселле яркім, маляўнічым, эмацыянальна насычаным відовішчам, прадаўжае жыццё многіх абрадавых дзеянняў, хоць і ў фармальным эквіваленце. Эстэтызацыя рытуальных дзеянняў, забяспечваючы вялікае эмацыянальнае ўздзеянне «сцэн» вясельнай гульні на ўдзельнікаў вяселля, спрыяе захаванню некаторых экспрэсіўных элементаў традыцыйнага вяселля. Разам з тым нельга не заўважыць рэдукцыйных з’яў, скарачэння інварыянтнай формулы традыцыйнай абраднасці на мікрарэгіянальным узроўні.

ЛІТАРАТУРА

1. *Довнар-Запольский М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов // Университетские Известия. 1896. № 1.

2. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. Мн., 2003.

3. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К семиотической интерпретации коровая и коровайных песен у белорусов // Ученые Записки Тартуского ун-та. Тарту, 1967. Вып. 198 (III).

4. *Никольский Н. М.* Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Мн., 1956.

5. *Сумцов Н. Ф*. Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы. Киев, 1885.

6. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования. СПб., 1877. Т. 4.

Славяна Шамякіна

РЭЧАІСНАСНЫ КАМПАНЕНТ У СТРУКТУРЫ ВОБРАЗАЎ-ЛОКУСАЎ БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗАК

Пры даследаванні змястоўнай структуры вобразаў-персанажаў, вобразаў-локусаў і вобразаў-магічных рэчаў у чарадзейных казках мы імкнуліся высветліць, з якіх кампанентаў складаецца вобраз, якія прырашчэнні сэнсу павінны з'явіцца ў лексічнай адзінкі (зразумела, што кожны вобраз у казках абазначаны пэўнай лексемай), каб яна стала вобразам, а не проста словам з агульнапрынятым значэннем. Мы высветлілі, што адзін з такіх кампанентаў можна абазначыць як *культурна-рэчаіснасны*: гэта апора на паўсядзённую рэчаіснасць і шырокі культурны кантэкст, у які вобраз уключаны набор асацыяцый з разнастайных сфер культуры. Мастацкі вобраз пэўным чынам суадносіцца з рэчаіснасцю**.** Гэта і зразумела, бо псіхолагамі даказана, што чалавек не можа прыдумаць нічога, што не абапіраецца на яго свядомасць. Пры стварэнні мастацкага вобраза аўтар (ці мноства іх – калектыўны аўтар) пэўным чынам асноўваецца на тым, што яму вядома, – на сучаснай яму рэчаіснасці. Творы як фальклору, так і мастацкай літаратуры не прэтэндуюць быць адэкватнымі анталагічнаму быццю, «яны не абавязкова суаднесены з *наяўным* быццём. Але ў той жа час зыходзяць з яго як дадзенага ў слове» [2, *430*]**.** *Рэчаіснасны кампанент* у структуры

мастацкага вобраза аб'ядноўвае ў сабе непазбежна выяўленую паўсядзённую рэальнасць (большасць персанажаў казкі маюць мужчынскі ці жаночы пол, пэўны ўзрост і г. д.) і згадкі ў тэкстах казак разнастайных гістарычных асоб, рэальных геаграфічных аб'ектаў. Звернемся да праяў адзначанага кампанента ў структуры вобразаў-локусаў – ці прасторавых вобразаў.

Даследуючы казку бытавую і параўноўваючы яе з чарадзейнай, вучань і паслядоўнік У. Пропа Ю. Юдзін адзначае: «… у чарадзейнай казцы мы сустракаем той шырокі, сістэматызаваны і комплексны набор дагістарычных адлюстраванняў, якімі бытавая казка карыстаецца толькі часткова» [13, *156*]. Сапраўды, у чарадзейнай казцы знайшлі ўвасабленне шмат якія прыкметы і сацыяльныя інстытуты радавога і пераходнага ад радавога да класавага грамадства, а таксама пэўныя, характэрныя для архаічнага мыслення, уяўленні (татэмізм, анімізм, магія) і рытуалы (ініцыяцыя, шлюбныя). Прычым па меры функцыяніравання казкі ў часе шматлікія прыкметы дагістарычнага жыцця злучаюцца з элементамі далейшага сацыяльнага і бытавога вопыту народа, утвараючы своеасаблівы кангламерат, сінтэтычнае адзінства.

Звычайна ў казцы немагчыма вызначыць рэальнае месца дзеяння, таксама як немагчыма дакладна назваць гістарычных персанажаў – цароў і каралёў. Нават багі не названы, і па сутнасці іх цяжка ідэнтыфікаваць па адной-дзвюх прыкметах. Тым не менш інфармацыю пра пэўныя геаграфічныя ўяўленні нашых продкаў казкі даюць.

Уласна, усё, што не родны дом, не родны горад, названа «белым светам». «Еду ў белы свет», – кажа герой казкі «Браты-багатыры» [10, *36*], а таксама героі шмат якіх іншых казак. Сёння выраз «белы свет» з'яўляецца звычайным фразеалагізмам, аднак людзі, што прыдумалі словазлучэнне, мелі на ўвазе выявіць сваё стаўленне да жыцця ў ёмістай і вобразнай форме дзякуючы міфалагічнай семантыцы колеру «белы». Белы, як вядома, сінтэз усіх іншых – шасці – асноўных колераў [12, *937*]. Такім чынам, у казках гэта сімвал змяшэння, што перадае, можна меркаваць, колеравую разнастайнасць зямной прыроды. Адначасова «асацыіруецца з дзённым святлом, з жыццём і жыццёвай сілай…» [5, *23*] – у процівагу ночы, цемры, смерці. У той жа час даследчыкі-міфолагі адзначаюць пераходнасць колеру «белы»: «Ён – сімвал… пераходу паміж двума станамі ці двума момантамі; у антыч-

насці пераход ад юнацтва да сталасці падкрэсліваўся нашэннем белай тогі… гэта пераход ад жыцця да смерці» [1, *80*]. Такім чынам, фраза юнака, што едзе ён «у белы свет» ужо настройвала слухачоў казкі на ўспрыняцце адпаведных падзей і прыгод героя, бо ён павінен быў знаходзіцца ў прамежкавым, пераходным стане, што і адбывалася падчас ініцыяцыі, ды ўвогуле любых прыгод па-за межамі дома.

Мора ў беларускіх казках можна разглядаць як *міфалагему*, арыентуючыся не на беларускую міфалогію, а хутчэй на сусветную. У старажытных мовах, напрыклад, санскрыце, паняцце «вада» суадносіцца з паняццем «прастора» («war» – вада, але «vara» – прастора, і-е. «pag» – вада, але лац. «pagus» – мясцовасць [7, *265*]). Мора ў казках – аналаг касмаганічнага Акіяна, увасаблення Хаоса, з якога ўзнік свет у выглядзе вострава, сушы, зямлі. Ва ўсіх міфалагічных сістэмах свету востраў пасярод мора – Цэнтр Свету (напрыклад, Авалон, Востраў Блажэнных, індуісцкі Востраў Скарбаў – менавіта Цэнтр Свету [4, *371*]), на ім жа знаходзіцца і вось Свету – Дрэва (у беларускім казках, як і ў іншых індаеўрапейскіх, найчасцей – дуб) [8, *87*]. Але зусім верагодна веданне нашымі продкамі і рэальнага мора – можа быць, так званага «Мора Герадота» на месцы цяперашняй Прыпяцкай упадзіны, пра якое нагадаў А. Кіркор у энцыклапедыі «Живописная Россия». Магчыма, звесткі пра мора (Чорнае, Міжземнае) прынеслі і плямёны, што ішлі з поўдня, – крывічы, а пра Балтыйскае – тыя народы, што перасяляліся з захаду, – прусы, ліцвіны, яцвягі [6, *286*].

Шмат якія казкі ўзніклі яшчэ раней эпохі сярэднявечча. Але і ў эпоху архаікі насельніцтва тэрыторыі Беларусі не жыло ізалявана. Земляробы-скалоты, продкі, згодна Герадоту, славян, гандлявалі з грэкамі, калоніі якіх знаходзіліся на беразе Чорнага мора і ў Крыме. Плавалі яны да грэкаў па Дняпры, называючы раку «залатым шляхам» [3, *64*]. Праўда, у казках герой падарожнічае заўсёды па зямлі, а не плыве ў чоўне ці на караблі, хоць часам пераплывае ў іх мора. Продкі беларусаў у архаічным свеце актыўна кантактавалі з іншымі народамі: плямёны часта перамешваліся, асабліва падчас Вялікага перасялення народаў (IV–VI стст.), калі і прыйшлі ад мора на тэрыторыю Беларусі крывічы і радзімічы. Ад прадстаўнікоў плямёнаў-качэўнікаў маглі даведацца стваральнікі казак і пра горы.

Вельмі часта горы – канцавы пункт маршрута героя ў казках, каля гары ці на гары адбываецца сустрэча з антаганістам – Змеем, Цмокам, Кашчэем: «Пад'язджае да гары і бачыць… з-пад гары змей трохгаловы едзе» [10, *36*]. У беларускіх казках частыя вобразы гор шкляных ці крышталёвых, таму можна меркаваць, што гаворка ідзе пра горы паўночныя, або пра надзвычай высокія, пакрытыя снегам круглы год, таму што крышталь, шкло, хутчэй за ўсё, аналаг снегу, лёду. Вобраз гары ў казках – рэшткі ўспамінаў пра рэальна існуючыя горы. Дарэчы, большасць архаічных збудаванняў (піраміды, зікураты, ступы, курганы-валатоўкі) так ці інакш імітуюць гару. Шырокае распаўсюджанне курганоў на Беларусі – сведчанне добрага знаёмства нашых продкаў з самім прынцыпам, так бы мовіць, гары. Веданне адносна блізкіх да Беларусі Карпатаў, Крымскіх гор, Каўказа і Альпаў – зусім верагоднае.

Найбольш звыклае акружэнне для продкаў беларусаў – лес. Локус лесу і мужчынскага дому ў ім глыбока і дасканала вывучыў У. Проп. Заўважым, што зрэдку ў беларускіх казках прама ўказваецца на працэс навучання неафіта менавіта ў лесе. Гэта глыбокі архаізм: выхаванне жраца-вешчуна, знаўцы жыцця прыроды. У казцы «Тром сын Безымённы» герой не менш як дванаццаць гадоў навучаецца ў трох пустэльнікаў, што жылі ў лесе [10, *449*], прычым галоўная мэта мудрых пустэльнікаў – дамагчыся, каб іх выхаванец не проста быў адукаваны, відушчы і ўмелы, але і каб не быў карыслівы, хцівы на чужое дабро.

Вядома, што ў рэальных геаграфічных назвах, што згадваюцца ў творах народнай культуры, акадэмік А. Весялоўскі бачыў каштоўны паказчык тэрытарыяльнага распаўсюджання сюжэтаў. Ф. Буслаеў па змешчаных у былінах геаграфічных назвах прасочвае шлях рускага эпаса ад міфа да паэтычнага ўвасаблення ўсходнеславянскай гісторыі. Але выдатныя рускія даследчыкі вывучалі найперш быліны. А вось згадванне рэальных геаграфічных назваў у чарадзейных казках можна лічыць парушэннем іх жанравай характарыстыкі. Так, у казцы «Тром сын Безымённы», якая перадае дакладныя, уласцівыя радавому грамадству звычаі, раптам згадваецца горад «Піцербург», што ўзнік у 1703 годзе. У казцы «Пра трох братоў-ахотнікаў» побач з міфічным Вахрамеевым царствам названы Азія і Афрыка [10, *205*]. Апошнія прыўнесены, безумоўна, інфармантам Ю. Міхайлавым, ад якога У. Дабравольскі запісаў названую і яшчэ дзесяць цікавых казак.

У казках некалькі разоў успамінаюцца Карпацкія горы і рака Днепр, а ў казцы «Кіёчак» згадваецца Нёман. У казцы «Кацігарошак» – Гарадзілаўскі лес, а ў «Залатым пяры» – беларускі горад Сянно. Кіеў і Чарнігаў сустракаюцца неаднаразова. У казцы «Пра Івана бядняцкага сына» герой, адказваючы на пытанне гаспадара, прамаўляе з гонарам: «Я еўрапеец, з Еўропы» [11, *137*]. Але такога кшталту пасажы для чарадзейнай казкі як жанру абсалютна нехарактэрныя.

У той жа час справядлівымі застаюцца словы У. Пропа, што «тое, што ўяўляецца нам чыстай фантастыкай, узыходзіць да рэчаіснасці. Праўда, гэта не бытавая рэчаіснасць, якая адлюстравана, напрыклад, у рэалістычных раманах, гэта рэчаіснасць далёкага мінулага, змешаная з фантазіяй, якая, у сваю чаргу, таксама вытлумачваецца праз нейкія рэаліі» [9, *240*].

Такім чынам, аб’екты прасторы ў чарадзейных казках заўсёды пэўным чынам суадносяцца з рэчаіснасцю, але ў некаторых выпадках гэтыя вобразы настолькі цесна перапляліся з міфалагічнымі ўяўленнямі і іншымі з’явамі культуры, што ўяўляюцца нам амаль цалкам фантастычнымі (напрыклад, вобраз Крышталёвай Гары). У чарадзейных казках сустракаюцца таксама ўпамінанні рэальных геаграфічных аб’ектаў (назвы гарадоў, рэк, кантынентаў), але такія выпадкі можна лічыць парушэннямі жанру, унесенымі расказчыкамі ў апошнія стагоддзі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бенуас Л.* Знакі, символы и мифы М., 2006.

2. *Гей Н. К.* Некоторые неизученные аспекты стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

3. Древние арийцы, славяне, русь // Асов А. И., Коновалов М. Ю., Ильин П. В. М., 2002.

4. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994.

5. *Коваль У. І.* Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі. Гомель, 1995.

6. *Курбатов В. А.* М., 2005.

7. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики: Образ мира и миры образов. М., 1996.

8. *Ненадавец А. М.* Шанаванне дрэваў старажытнымі беларусамі // Міфалогія. Духоўныя вершы / А. М. Ненадавец, А. У. Марозаў, Л. М. Салавей, Т. А. Івахненка; Мн., 2003.

9. *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л., 1984.

10. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П.Кабашнікаў, Г. А.Барташэвіч. Ч. 1. Мн., 1973.

11. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / склад. К. П.Кабашнікаў, Г. А.Барташэвіч. Ч. 2. Мн., 1978.

12. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н. А. Истомина. М., 2003.

13. *Юдин Ю. И.* Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки) / Сост. В. Ф. Шевченко. М., 2006.

Ганна Шваба

АТМАСФЕРНЫЯ З'ЯВЫ (НАВАЛЬНІЦА, ГРОМ, МАЛАНКА) У БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ І ПАДАННЯХ: ФУНКЦЫЯ І СЕМАНТЫКА

Значная колькасць беларускіх народных легенд і паданняў мае этыялагічны, тлумачальны змест: яны па-свойму адказваюць на пытанні, што ўзнікалі на працягу жыцця чалавечага роду. Найбольш значную групу складаюць паданні тапанімічнага характару, звязаныя як з мясцовым ландшафтам (паходжанне мястэчак, вёсак, замчышчаў, гарадзіўшчаў, урочышчаў, азёр, рэк, крыніц, курганоў, камення і іх назваў), так і ўвогуле тэрыторыяй Беларусі.

На думку А. Цітаўца, «наяўнасць вялікай колькасці такіх «тлумачэнняў» можна лічыць адной з характэрных асаблівасцей беларускіх вусных паданняў»[8, *29*]. Ён адзначыў, што «ў радзе выпадкаў... праяўляецца ўласцівы даўнім народным вераванням дуалізм, сляды якога захаваліся і ў хрысціянстве. У той час як стваральнікам усяго прыгоднага на зямлі прызнаваўся Бог, тварцом усяго шкоднага і варожага чалавеку з'яўляўся чорт, д'ябал – крыніца зла па хрысціянскаму вучэнню»[8, *26*]. Разам з тым існуюць паданні («Заклятая рака ля Капыля», «Ад чаго высахла рэчка», «Як Люцынскае возера ўзнікла»), у якіх прычынай з'яўлення або знікнення водных аб'ектаў лічыцца гнеў чараўніц: так яны помсцяць за гібель сваіх дзяцей або за замах на ўласнае жыццё. Часам папярэднікам падзей служыць навальніца або яны суправаджаюцца бурай, громам, маланкаю, якія ўяўляюцца зброяй для справядлівага пакарання нябеснымі сіламі вядзьмарак, што служаць нячысціку. Так, у легендзе «Ад чаго высахла рэчка» расказваецца, што «ў адзін летні дзень, калі на небе з'явілася чорная хмара і грымеў гром, захацелася Мар'яну (сыну

чараўніцы) пакупацца і паказаць свой спрыт сябрам. Доўга ён плаваў, пакуль не папаў у вір. Раптам ён знік. Так і не дачакаліся, каб ён выплыў. Даведаўшыся аб смерці сына, маці пракляла гэту рэчку» [8, *387–388*].

Ідэалагічная падаплёка легенды становіцца зразумелай пры звароце да павер'яў. Згодна з імі Усявышні гневаецца за чалавечыя грахі («як грыміць, то гэта Бог грозіцца на людзей, каб яны пакаяліся да больш не грашылі» [7, *65*]) і карае («пярун... б'е... ліхіх людзей, калі на іх Бог абазлуе» [7, *66*]). Навальніца – вынік спрэчкі Госпада з чортам, які асмеліўся сцвярджаць, што Бог яго не заб'е, бо ён схаваецца, або «нячыстая сіла цвеліць Бога, а Бог тагды пасылае стралу» [7, *64*] (легенда «Чаго пярун» [8, *40*]). У беларускіх паданнях (перш за ўсё тапанімічных) і легендах гром і маланка, як і ў павер'ях, выступаюць у якасці зброі, адплаты. У першую чаргу гэта датычыцца выпадкаў, калі чалавек пачынае добраахвотна кантактаваць з чортам, каб дасягнуць пэўнай мэты. У паданні «Сцяпан і Вяльяна» пра паходжанне ракі Віліі распавядаецца аб тым, што ўсё было ў Сцяпана-краўца: і маладосць, і прыгажосць, і талент, і багацце – акрамя толькі жонкі. Таму «за прыхільнасць дзявочую пабажыўся Сцяпан душу хрышчоную аддаць нячыстаму» [8, *380*] і «крыж святы, што... бацька-кум надзеў пры хрысцільніцы... палажыўшы яго на жарнавы круг, пабіваці... каменем. ...Толькі ўзняў Сцяпан угару руку з каменем, і ўміг той сам стаўся каменем (ператварыўся ў тое, чым хацеў знішчыць святую рэч). А з нябёс грамавой стралой з громам-грукатам распластаў чорта неабачлівага, толькі серкі чад удушлівы закурэў з яго і паплыў па ваколіцы» [8, *381*].

Адносіны нашых продкаў да каменя ў сувязі з атрыбутамі навальніцы (громам і маланкай) былі амбівалентныя і залежалі ад прыватных акалічнасцей. Так, паводле народных уяўленняў, маланка каменная: «У хмурах на залатых ланцугах вісяць стралы каменныя, што сам Бог робіць» [7, *68*]. Адсюль вераванне: калі ўбачыш маланку і пачуеш першы веснавы гром, каб быць здаровым, трэба «схапіцца за камень, то будзеш такі здаровы, як і камень» [7, *70*]. Зусім іншая інтэрпрэтацыя ўласцівасцей каменя існавала ў сувязі з навальніцай у іншы час: нельга было мець дачыненне з гэтым локусам, ён небяспечны (легенда «Чаго пярун» [8, *40–41*]). Напрыклад, стаяць каля каменя або хавацца пад яго, каб маланка не забіла чалавека замест чорта, «бо там іх (чарцей) не мажэ дастаць страла, хаць яна і вытне камень» [8, *66*].

У легендзе «Пра змея» і паданні «Змяёў камень» гаворыцца аб тым, як звесці са свету змея-нячысціка: яго трэба раптоўна напалохаць, у прыватнасці, громам. Гэта ўдаецца дзяўчыне, да якой змей заляцаўся. Спачатку яна залашчыла змея, каб ён заснуў, а пасля падчас навальніцы разбудзіла. Спалоханы змей або не зможа больш ператварацца ў чалавека, або будзе забіты канчаткова, прычым у паданні «Змяёў камень» пярун тры разы б'е ў нячысціка, толькі на трэці забівае, але і гэтага недастаткова: «і трое сутак дождж ішоў пасля таго, пакуль яго найшлі. ...Ну, найшлі і закапалі яго. Та дождж і паціх. Але цераз суткі апяць ён наверсе. Так узнова дождж і пайшоў. І грымоты бальшыя: пярун уцяшаецца, пярэць у яго нежывога, – каб не джыў. ...Старыкі кажуць, што каб пагода пастаяла, дык ён аджыў бы. Ну, а Бог міласцівы так даваў, што сычас нацягнець хмара, і грымоты, і дажджы дужа пойдуць, і перуны паляць у яго. І дужа была вада вялікая: чуць зямлю не адтапіла» [8, *365*] (легенды «Пярун і змей», «Пярун і чорт»).

Са з'яўленнем назвы Перуноў мост звязаны два тапанімічныя паданні. Узнікненне наймення моста і вёскі ў іх падаецца па-рознаму. У першым выпадку назва быццам бы пайшла ад прозвішча Пюры (мост цераз дрыгву будаваў нібы ці то немец, ці то француз), якое было перайначана мясцовымі жыхарамі на прозвішча Пярун. У другім варыянце паходжанне назвы звязваюць з будаўніцтвам на працягу трох гадоў моста, але першыя два разы падчас навальніцы яго падпальваў пярун, толькі на трэці раз «пярун і скончыў выпрабоўваць цярпенне людское – больш не падпальваў. Вось той мост і празвалі Перуновым, а ад яго і вёска атрымала сваё імя...» [8, *319*].

Натуральным з'яўляецца бытаванне твораў народнай прозы з выразным сацыяльным зместам, у якіх навальніца, гром і маланка караюць ліхіх паноў за бясчынствы, здзекі над сваімі прыгоннымі, бо «...прыйшла мяжа цярпенню зямлі. У адну ноч пачалі біць шалёныя маланкі, грымець перуны, аж калацілася цвердзь, а замак і ўсё наваколле пачалі правальвацца ў воды возера» [8, *247*] (паданні «Пра князя Слуцкага і яго замак на Князь-возеры», «Перунова гара»). Сюды можна аднесці паданні, у якіх маланка і гром суправаджаюць гібель няшчасных закаханых, бо яны няроўныя па сацыяльным статусе («Адкуль Капыль»), або гібель княжны ад безвыходнай адзіноты і тугі («Навасадскае замчышча»).

На думку М. Я. Грынблата, «бытаванне легенд (і паданняў) аб боскім пакаранні за працу ў нядзелю і святочныя дні нельга лічыць выпадковай з'явай» [8, *27*]. Іх паходжанне звязана з рэальнымі ўмовамі жыцця сялянства, калі прыходзілася працаваць у забароненыя дні на ўласных надзелах, бо на тыдні адпрацоўвалі паншчыну, або на паншчыне падчас тэрміновых прымусовых работ. Даследчык робіць вывад, што такога тыпу легенды «маглі быць своеасаблівым праяўленнем сацыяльнага пратэсту, які прыняў рэлігійную форму» [8, *27*]. Так, у паданні «Тры камяні» люты князь загадаў сялянам працаваць у галоўнае хрысціянскае свята – Вялікдзень: тыя толькі выйшлі на поле, але працу не выконвалі. Тады «войт захацеў паказаць сябе перад князем, схапіў саху за рагач і пагнаў баразну. Але не дайшоў і да паловы баразны, як ударыў гром нябесны – і войт з валамі акамянеў. Так і стаяць яны да Страшнага суда» [8, *368*].

У паданні «Пра камень Гомсін» шавец не шанаваў свят, не хадзіў у царкву, а працаваў і зарабляў грошы. Таму за працу ў Вялікдзень ён быў пакараны: пасля нечаканай буры з громам і маланкаю аднавяскоўцы Гомсіна знайшлі «на тым месцы, дзе была хата... вялікі камень, як нямы сведка грознай падзеі ...» [8, *367*].

Асобнае месца ў беларускім фальклоры займаюць паданні, якія ўзніклі на аснове гістарычнай рэчаіснасці, звязаны з канкрэтнай мясцовасцю, яе гісторыяй, людзьмі, што пакінулі свой след у памяці народа. Напрыклад, паданне «Пра бярозу Міцкевіча». «Развітваючыся з Марыляй, Міцкевіч пасадзіў у Тугановіцкім парку бярозу: «Няхай расце на памяць аб тым, што былі часы, калі дзяўчаты выходзілі замуж не па любові». Марыля палівала гэту бярозку слязамі тугі. Дзерава вырасла стромкае. Аднойчы ноччу гэту бярозу пашчапала маланка. Дзяўчаты з навакольных вёсак вераць, аднак, што бяроза жыве. І той дзяўчыне, якая знойдзе яе, бяроза прынясе шчасце і сына-паэта. На Купалле замест таго, каб шукаць кветку папараці, дзяўчаты з навакольных вёсак шукаюць бярозу Міцкевіча» [8, *273*]. Гэта паданне выразна адлюстравала народныя ўяўленні пра цудадзейную моц дрэва, у якое патрапіла маланка. Дрэва лічылася бяспечным і яго можна было выкарыстаць у магічных мэтах. Так, калі яно не засохла пасля ўдару маланкі, можна было трымаць кавалачак ці трэсачку, каб засцерагчы дом ад udараў маланкі, бо чорт уцёк ад грамавой стралы (згадваецца А. Афанасьевым

[2, *266*]). Лічылася, што «разбітага маланкай дрэва чэрці баяцца «як свянцонай вады» [7, *67*]: па павер'і, у ствале такога дрэва (або паблізу яго) можна знайсці кавалак жалеза (жалезнай кулі). Трэба думаць, што чэрці баяцца і засохлага дрэва, і незасохлага, бо гэта дрэва, засланіўшы нячысціка, амаль стала месцам пакарання, толькі на гэты раз засланіўшы нячысціка. Таму зразумела, чаму кавалачкам незасохлага ад удару маланкі дрэва можна «абараніць» ад яе дом: бліскавіца не патрапіць у будынак, бо нячысцік не будзе каля яго хавацца.

Асобны цыкл складаюць паданні пра зачараваныя скарбы, але стаць іх уладальнікам немагчыма, бо яны ахоўваюцца звышнатуральнымі сіламі. Напрыклад, паданне «Заклятая магіла волата», у якім з'яўленне і знікненне перад вачамі полацкіх смельчакоў загінуўшага воіна суправаджаецца бліскавіцамі і грымотамі: «...раптам бліскавіца асвяціла ўзгорак, і бачаць: стаіць агромністы асілак у жалезным панцыры і трымае востры меч над іх галовамі. Трывога праняла іх сэрцы, грымоты ўзрушылі зямлю, і асілак прамовіў: – Нікчэмныя! Золату і серабру прадалі ўсе пачуцці вашы, толькі ў багацце ўклалі свае надзеі, не ўшанавалі прах волата, які з годнасцю скончыў тут жыццё... Загрымела ў аблоках, і асілак знік з вачэй... Пры святле бліскавіцы ізноў убачылі перад сабой засыпаную пяском яму, і падалося ім, што на тым месцы зямля някранута была...» [8, *429*].

У разгледжаных паданнях і легендах навальніца, гром і маланка ажыццяўляюць пакаранне нячысцікаў, паноў-прыгнятальнікаў, людзей, якія добраахвотна звязаліся з цёмнымі сіламі або працавалі ў царкоўныя святы. Семантыка атмасферных з'яў (асабліва маланкі) як зброі пакарання супадае як у хрысціянскай, так і язычніцкай інтэрпрэтацыі падзей. У легендах і паданнях з'яўленне сацыяльных матываў сведчыць аб творчым падыходзе фальклорных аўтараў да выкарыстання традыцыйных клішэ ў новых ідэйных мэтах, больш блізкіх да праблем рэальнага жыцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Антропаў М.* Гром // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2006. Т. 1.

2. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1895. Т. 1.

3. *Валодзіна Т.* Прыкметы і павер'і // Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна [і інш.]. Мн., 2004 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка; Кн. 6.)

4. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер’і: у 3 кн. / укл. У. Васілевіч. Мн., 1998. Кн. 1.

5. Легенды і паданні / Склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мн., 2005.

6. *Ненадавец А.* Маланка // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2006. Т. 2.

7. *Ненадавец А.* Навальніца // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Мн., 2006. Т. 2.

8. *Цітавец А.* Няказкавая проза // Народная проза / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Мн., 2002 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка; Кн. 4).

Вольга Корсак

АСАБЛІВАСЦІ МІФАРЫТУАЛЬНЫХ ПАВОДЗІНАЎ У СТУДЭНЦКІМ АСЯРОДКУ

Гарадскі фальклор поўніцца разнастайнымі формамі. Жыццё ў мегаполісах абумоўлівае страту некаторых нагод для абярэгаў, напрыклад, звязаных з раслінаводствам і жывёлагадоўляй. З’яўляюцца новыя, чыста гарадскія спосабы выканання аберагальных дзеянняў. Напрыклад, на дысплэй мабільнага тэлефона змяшчаецца выява магічнай фігуры, якая нібыта «ахоўвае» ўладальніка ад розных няшчасцяў. На лічбавыя фотаздымкі, змешчаныя ў інтэрнэце, «прымацоўваюцца» знакі, выявы, каб адвярнуць сурокі тых, хто гэтыя фотаздымкі праглядае, і г. д.

З'яўляюцца своеасаблівыя абярэгі, якія «дапамагаюць» гараджаніну адчуваць сябе больш упэўнена ў крытычныя моманты. Сярод моладзі вельмі папулярны разнастайныя тканыя навязкі, якія вырабляюцца самастойна або набываюцца дзеля засцерагання ад розных шкодных уплываў. Навязкі носяць на шыі, руках, прымацоўваюць да адзення, сумак, заплечнікаў.

Але нідзе, бадай, так не распаўсюджаны абярэгі, як у студэнцкім асяродку. Навучэнцы выконваюць разнастайныя дзеянні, якія дапамагаюць ім адаптоўвацца ў навучальным працэсе. Сітуацыя экзаменацыйнай сесіі, якая стварае значную напружанасць і стан няпэўнасці ў студэнтаў, садзейнічае актывізацыі магічнага мыслення і распрацоўкі рытуалаў. Калі сувязь «выканаў пэўныя дзеянні – атрымаў станоўчую адзнаку» фіксуецца ў свядомасці, то рытуалы паўтараюцца кожны раз, каб зняць псіхалагічнае напружанне і адчуваць сябе больш упэўнена перад выпрабаваннем. Так аберагальныя дзеянні становяцца рэгулярнымі рытуаламі.

Усе фальклорныя тэксты, што прыводзяцца ніжэй, з'яўляюцца ўласнымі запісамі аўтара. Было апытана больш за 100 студэнтаў Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка, а таксама знаёмыя аўтара, якія скончылі іншыя ВНУ г. Мінска.

Студэнцкія абярэгі выяўляюць дакладную паэтапную распрацаванасць па меры набліжэння кульмінацыйнага моманту ўсяго навучання – экзамену. **Час** іх здзяйснення: перад навучаннем, перад сесіяй, ноч перад іспытам, падчас сесіі на поўню, зранку, за гадзіну да іспыта, падчас дарогі на іспыт, у будынку, дзе будзе праходзіць здача, перад аўдыторыяй, на ўваходзе ў аўдыторыю, перад выцягваннем білетаў. **Месцы** выканання аберагальных дзеянняў: пакой, кухня, вокны, балконы, форткі, калідоры, прыбіральні, дарога на іспыт, каля дзвярэй аўдыторыі, дзе будзе іспыт, сама аўдыторыя, месца, дзе ляжаць білеты, а таксама культавыя ўстановы (царква, касцёл).

Аб'ект абярэга – сам студэнт і заліковая кніжка: «*Перад аўдыторыяй на паперы малюецца падкова дугою ўніз. Неабходна, каб першы чалавек, які заходзіць здаваць, пастаяў на гэтым аркушыы*», «*Класці ў залікоўку зерне*».

Агрэсіўны агент у студэнцкіх абярэгах не яўны, збольшага не мае канкрэтнага вобразу. Ім амаль заўсёды з'яўляецца сама небяспечная і малапрадказальная сітуацыя: г. зн. час заліку, іспыту, сесіі, усяго навучання і адпаведныя месцы. Напрыклад: «*Калі студэнт выйшаў на іспыт, то мама, ці сястра, ці іншыя члены сям'і пераварочваюць венікі*», «*Заходзіць у аўдыторыю, дзе здаецца іспыт, з левай нагі, цягнуць білет левай рукой*».

Бывае, што небяспечным уяўляецца выпадковы чалавек, сустрэчны, аднагрупнік, сваяк, як у выпадку, калі ён зазірае ў залікоўку, размаўляе са студэнтам ці навучэнцам, г. зн. можа яго «сурочыць»: «*Як ідзеш на іспыт, забараняецца размаўляць. Калі хтосьці спыніў, звярнуўся, то на іспыце будзе туга*». Вельмі небяспечнай перад іспытам лічыцца сустрэча са зграяй варон – птушак, якія лічацца прыналежнымі тагасвету: «*Калі ляціць зграя варон, як ідзеш на іспыт, трэба сесці і прытрымаць кішэні, ці засунуць туды рукі, каб двойку не атрымаць*». Цікава, што ніводны інфармант не назваў у якасці агрэсара выкладчыка.

Суб'ектам аберагальнага дзеяння найчасцей выступае сам навучэнец або некалькі чалавек (напрыклад, пры выкліканні нячыстай сілы),

зрэдку – цэлая група (як пры вырабленні пояса), курс (пры спальванні ці выкіданні канспектаў). Часта аберагальныя дзеянні выконваюць блізкія сваякі студэнтаў, у пераважнай большасці жанчыны: маці, бабуля, якія ставяць за яго свечкі і якія падчас іспыту пераварочваюць крэслы, жанчыны, якія моляцца за студэнта. Суб'ектамі з сакральным статусам, да якіх звяртаюцца па дапамогу, з'яўляюцца Бог, святыя, анёлы, а таксама звязаныя з іншасветам – чорт, халява. Напрыклад: «*Каб пасняхова здаць, трэба маліцца, прасіць за сябе перад іконай св. Мікалая*»; «*На іспыце, кантрольнай патрымацца за сучок на парце і сказаць:«Чорт, чорт, памагі! Чорт, чорт, адвраці!»* .

Сярод студэнцкіх ёсць такія абярэгі, якія вельмі нагадваюць традыцыйныя. У абярэгах акцэнт надаецца **сродку**, які выкарыстоўваўся і ў іншых небяспечных сітуацыях. Так, часта ў тэкстах называлася хрысціянская атрыбутыка – крыж, свечкі: «*Перад тым, як цягнуць білет, перакрыжаваць вачыма усе білеты*»; «*Свечкі ў царкву ставіць. Трэба рабіць і да, і пасля іспыта*». На адзенне студэнта прымацоўваецца шпілька, каб адпалохаць небяспеку. Тую самую семантыку маюць ножкі перакуленых крэслаў, якія нібыта ствараюць «рогі». Пры змяшчэнні залікоўкі ў лядоўню быў выкарыстаны холад – прызнак тагасвету.

Некаторыя сродкі абярэгаў падкладаюцца ў залікоўку, напрыклад, зерне, малыя грошы. Рытуал змяшчэння 5 капеек у шкарпэтку пад пятку левай нагі знік з-за адсутнасці манет сярод сучасных грошай.

У студэнцкіх абярэгах ужываюцца як матэрыяльныя, так і сімвалічныя сродкі – у выглядзе магічных лічбаў. Называліся трохразовыя дзеянні, падкладанні ў заліковую кніжку *10* і *20* рублёў, *10* даляраў, дзеянні выконваюцца ў *12* ночы, называліся *першы*, хто сустрэнецца, *першы*, хто увойдзе ў аўдыторыю.

Магічна-рытуальныя аберагальныя дзеянні ўражваюць сваёй распрацаванасцю. Адны з іх выконваюцца з прыцягненнем сакральных сіл і сродкаў, другія – звязаны з пазабаковым светам.

Значная група абярэгаў скіравана на ачышчэнне ў шырокім сэнсе слова. Так, навучэнцы іспытам «прыцягваюць» чыстыя, светлыя сілы, ачышчаюць сябе і прастору, прыбіраюць, не пакідаюць бруднага посуду, ставяць посуд на месца, засцілаюць ложак, мыюцца і апранаюць новыя рэчы. Характэрнымі дзеяннямі з'яўляюцца маленне, жагнанне. Забараняецца заклікаць нячыстую сілу, дазваляецца звяртацца толькі

да вышэйшых хрысціянскіх сіл – хрысціянскага Бога. Малітвы, замовы часта маюць акрэслены змест, але могуць прамаўляцца і ў адвольнай форме. Змест тэксту – пажаданне паспяховай здачы: «*Наліваць у празрыстыя шклянкі ваду да самых краёў. Калі наліваеш, казаць: «Госпадзі, дапамажы здаць!»,«Акуратна несці шклянкі да вакна, праліваць ваду нельга, бо дрэнна здасі. Чым больш нальеш шклянак, тым лепш*»; «*На гарбату, на ваду загаворваць жаданні адносна іспыту*».

Рухі ў такіх абярэгах часта здзяйсняюцца з правай нагі, правай рукі, што тлумачыцца жаданнем, каб усё было «правільна»: «*Перад іспытам ўсю вопратку, абутак апранаць, абуваць з правай рукі, нагі*». Сыход на здачу ўпотайкі, не развітаўшыся, забарона спяваць, слухаць музыку паказваюць на імкненне не забрудзіць гукам сакралізаваную прастору. Каб захаваць сваю прастору чыстай ад староніх людзей, таксама непажадана аддаваць свае рэчы аднагрупнікам, нешта запытвацца ў тых, хто здаў іспыт, залік.

Заліковая кніжка мае недатыкальны статус: яе перавязваюць, хаваюць у пакеты, не адкрываюць падчас сесіі. Групавое выкіданне тэхнічных прылад, слоікаў, спальванне канспектаў вельмі нагадваюць ачышчальныя рытуалы на Каляды, Чысты чацвер, Купалле і інш.: «*Студэнты калектыўна зносяць усе свае канспекты і паляць на вогнішчы, якое разводзяць у двары інтэрната, на пустыры, у лесе*».

Вялікая група сабраных абярэгаў накіравана на ўступленне ў хаўрус з нячыстай сілай. Фіксаваліся звароты да яе дзеля спрыяння на экзамене: «*У дванаццаць ночы тры разы крычаць на балконе: «Халява, прыйдзі!» Хутка зачыніць залікоўку, перавязаць яе вяровачкай чырвонага колеру, пакласці ў лядоўню. Толькі выкладчык мае права развязаць вяровачкі*».

Часта ў абярэгах з прыцягненнем нячыстай сілы акцэнтуюцца левыя і ніжнія часткі цела і прасторы: «*Перад тым як увайсці ў адыторыю, дзе праводзіцца іспыт, нельга, каб залікоўка падала. А калі ўжо ўпала, трэба хутка на яе сесці, тры разы папляваць налева, левай рукой аб сябе абцерці, толькі тады ісці здаваць*». Тлумачэнне даецца ў наступным павер'і: «*Раняць залікоўку нельга, бо выцягнеш дрэнны білет, будзе дрэнная адзнака*». Даваліся парады «стаць нячыстым» самому студэнту: не мыцца, не галіцца, не рэзаць пазногцяў, не прыбіраць, наўмысна забруджваць пальцы ў чарніліцы, ствараць хаос, рабіць бяс-

чынствы, наладжваць шабасы, г. зн. прыпадабняцца нячыстай сіле. Забараняецца апранаць новыя рэчы, адзенне трэба апранаць навыварат, здзяйсняюцца акты пераварочвання розных прадметаў.

Робяцца і розныя непрыстойныя дзеянні, напрыклад, складванне фіг, прычым іх хаваюць за спіной, у кішэні, апускаюць долу: «*Калі ў чалавека адказнае мерапрыемства, маці ў кішэні мусіць трымаць фігу*». Цікавай падаецца парада: «*Перад іспытам не абыходзіць лужы, а пераскокваць*». Тут лужа з'яўляецца аналагам люстэрка, праз якое можна патрапіць у іншасвет. Пераскокнуць – г. зн. толькі крыху, без вялікай небяспекі спрычыніцца да «нячыстых» сіл.

Бывае, што сакральнае і іншасветнае ў студэнцкіх абярэгах спалучаецца, напрыклад, пры выбары білета стаяць на левай назе, а білет цягнуць правай рукой і г. д.: «*Заходзіць у аўдыторыю з левай нагі. Калі адчыняеш дзверы, сказаць: «Ангел мой, ідзі са мной, ты ўперадзі, а я за табой!»*». Такія абярэгі сярод традыцыйных выкарыстоўваліся ў час найвялікшай небяспекі.

У сучасным студэнцкім фальклоры сустракаюцца прыклады магіі, варажбы, прыкмет і павер'яў. Прыклад магіі: «*Перад тым як выцягнуць білет стаць на правую нагу, а цягнуць левай рукой. Пра сябе сказаць: «Цягні, мая рука, што ведае мая галава»*». Варажэнні на будучую ацэнку і нумар білета выконваюцца на любым этапе. Напрыклад: «*Для таго, каб даведацца будучую адзнаку, скласці лічбы на нумары машыны, якая першай патрапіцца зранку на вочы*»; «*Пасыпаны цукрам хлеб намачыць вадой. Пакласці ў талерку, талерку паставіць пад ложак. Зранку перад іспытам па адбітках цукру глядзець нумар білета*». Прыклады прыкмет: «*Якое пытанне не паспееў вывучыць, тое і выцягнеш*»; «*Калі вучыў ноччу і заснуў на пэўным білеце, тое і патрапіцца*» і павер'яў: «*На ўсе экзамены хадзіць у адным і тым самым адзенні, не мяняць адзення*»; «*Прайсці тым самым маршрутам, наступіць на тыя самыя месцы, на якія наступаў у той дзень, калі атрымліваў высокую ацэнку*».

Першыя вынікі вывучэння студэнцкага фальклору паказваюць, што ў ім знаходзіць выражэнне сістэма старажытных уяўленняў і вераванняў, якая ўвасабляецца ў падобных да традыцыйных рытуальных дзеяннях. Большая частка магічных рытуалаў выконваецца студэнтамі ў жартаўлівай форме.

Вера Арлова

МАТЫЎНАЕ ПОЛЕ БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЗАМОЎ АД КРЫВАЦЁКУ

Лічыцца, што ў гісторыі самых розных фальклорных традыцый першыя дакладна аформленыя тэксты ўзыходзяць да магічнай практыкі, якая дае два полюсы – бытавы і прафесійны. Гэтыя магічныя тэксты добра вядомы ўсім, частка іх адносіцца да маўленчых жанраў, сярод якіх вылучаюцца выслоўі. Іншая справа замовы. Іх нельга аднесці да шырокай фальклорнай творчасці, паколькі сфера бытавання замоў абмежаваная (дастаткова параўнаць яе са сферай абрадавых песень – каляндарных і сямейных), ды і паходжанне іх цьмянае. У дадзеным выпадку нельга выключаць фактаў індывідуальнай творчасці, хаця трэба мець на ўвазе, што гэта творчасць адбывалася ў межах папярэдняй традыцыі. Вось толькі якой?

Адказ на гэтае пытанне дае параўнальна-гістарычнае вывучэнне замоў. Наогул параўнанне – такі метадычны прыём, які можа быць выкарыстаны з рознымі мэтамі і ў рамках розных метадаў, аднак з’яўляецца зусім неабходным для даследавання ў галіне фалькларыстыкі. Параўнанне не здымае нацыянальнай спецыфікі замоў, а дазваляе ўстанавіць яе з большай канкрэтнасцю на аснове падабенстваў і адрозненняў паміж з’явамі [3, *185*].

Высвятляецца, што замовы розных народаў, якія жылі ў зусім розныя эпохі, маюць тым не менш агульныя рысы. Мы спынімся толькі на адной групе замоў – ад крывацёку – і параўнаем беларускія замовы і замовы ведыйскай эпохі. Наш выбар невыпадковы. Параўноўваючы беларускія замовы з замовамі іншых славянскіх народаў, можна апрыёрна чакаць пэўную колькасць сыходжанняў у межах адной функцыянальна-тэматычнай групы. А вось у якой ступені будуць прысутнічаць агульныя ментальныя ізаглосы (тэрмін Ю. Сцяпанава) у беларускіх і ведыйскіх замовах?

Замовы ад крывацёку з’яўляюцца, на нашу думку, найбольш архаічнай часткай традыцыйнай культуры. Практыка прымянення гэтых замоў бярэ свой пачатак у старажытнасці, бо здаўна, і, здаецца, без выключэнняў, кроў лічылася субстанцыяй жыццёвай сілы, а крывацёк разумеўся як яе страта і патрабаваў неадкладных дзеяннняў – практыч-

ных і магічных. Асноўная частка беларускіх замоў ад крывацёку была запісана ў XVIII–XX стст. Тым не менш зразумела, што яны існавалі і задоўга да пісьмовай фіксацыі.

Пра высокае значэнне, якое надавалася замовам у старажытных арыяў, можна меркаваць на той падставе, што ведыйскі корпус уключае ў сябе разам з «Рыгведай» («веда гімнаў»), «Яджурведай» («веда ахвярных формул») і «Самаведай» («веда напеваў») яшчэ і «Атхарваведу» – «веду атхарванаў», ці «веду замоў». Яна датуецца I тысячагоддзем да н. э. і ўключае ў сябе галоўным чынам замовы паўсядзённага, побытавага характару. Напрыклад, супраць пажару ў хаце: «Гэта сцёк для вод, // Жыллё для мора, // Пасярод сажалкі наша хата» [1, *158*]. Ці на рост ячменю: «Дзе мы заклікаем цябе, // Усёмагутнага бога-ячменя, // Падыміся там, як неба! // Будзь багатым, як акіян!» [1, *209*].

Перш за ўсё трэба адзначыць, што беларускія і ведыйскія замовы ад крывацёку адзінай кампазіцыйнай схемы не маюць. У традыцыйных беларускіх замовах дастаткова ўжывальным з’яўляецца малітоўны ўступ: «Ва імя Атца і Сына і Святога Духа. Амін». У ведыйскіх замовах падобных зваротаў няма. Яны, здаецца, нічога не маюць агульнага з беларускімі замовамі, хаця канчатковая мэта абсалютна зразумелая – спыніць крывацёк, аднак лічым, што параўнальны аналіз мэтазгодна ў гэтым выпадку праводзіць на ўзроўні матываў. На аснове матыўнага аналізу можна меркаваць аб міфалагічных уяўленнях ведыйскіх арыяў і нашых продкаў. Акрамя таго, на думку У. Іванава, «старажытнаіндыйскія і еўрапейскія замовы, якія належаць да адной старажытнай традыцыі, адлюстроўваюць у вышэйшай ступені архаічныя «міфапаэтычныя» ўяўленні і дазваляюць ставіць пытанне аб рэканструкцыі па крайняй меры фрагментаў агульнаіндаеўрапейскага тэксту» [5, *176*]. Калі структурная паэтыка арыентуецца на вызначэнне іерархічных узроўняў структуры тэксту, то матыўны аналіз (тэрмін прапанаваны Б. М. Гаспаравым) прадугледжвае наступную якасць матываў: «яны, будучы кросузроўневымі адзінкамі, паўтараюцца, вар’іруючыся з іншымі матывамі ў тэксце, ствараючы яго непаўторную паэтыку» [6, *256*]. Кожны тэкст або група адпаведных функцыянальна-тэматычных тэкстаў замоў мае сваё матыўнае поле. Пад матыўным полем мы разумеем унутраную сэнсавую сувязь адных матываў і адсутнасць такой сувязі паміж іншымі, разам гэта дае пэўны малюнак. Такім чынам,

паводле мінімальнага кампаненту замоў, якім з'яўляецца матыў, матыўны аналіз можа прымяняцца для рэканструкцыі першапачатковай формы сюжэта і прасочвання яго трансфармацыі.

У беларускіх і ведыйскіх замовах ад крывацёку выяўляюцца наступныя кросэтнічныя матыфемы:

- лікавая;
- колеравая;
- дзеянне.

У беларускіх і ведыйскіх замовах ад крывацёку ўжываецца лік тры. У беларускіх замовах гэта тры сястрыцы (сяструшкі), тры ракі, тры калекі, тры дзякі, тры папы, тры паны, тры дзеўкі, тры вараны, тры браты, у ведыйскіх – тры бязбратнія сястры, тры жанчыны.

Характэрным для ведыйскіх і беларускіх замоў ад крывацёку з'яўляецца матыў чырвонага колеру. У ведыйскіх замовах: *«Прэч уходзяць жанчыны – // Вены – у чырвоным адзенні»* [1, *169*]. У беларускіх замовах: *«Ішла Прасвятая маць Бугуродзіца па калінавым мосту, у красных чаравічках, з краснай трасцінай, з святымі апосталамі»* [4, *160*], *«...за тымі за сталамі дубовымі, за ніцясовымі сядзяць тры сястрыцы, і дзявіцы-красавіцы, і прадуць красны разны шоўк»* [4, *155*]. Чырвоны колер – адзін з дамінантных у традыцыйнай культуры беларусаў. Шматлікія рытуальныя кантэксты, атрыбуты найважнейшых каляндарных і сямейных абрадаў, вырабы ткацтва і творы дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва даюць падставы сцвярджаць, што чырвоны колер сімвалізаваў жыццё ў самым шырокім сэнсе гэтага слова: як нараджэнне, якому спадарожнічала кроў, як перанараджэнне маладой у першую шлюбную ноч (пра што можа сведчыць рытуальная песня «Каліна», якую спявалі цнатлівай дзяўчыне), нарэшце, як перанараджэнне або ўваскрэсенне (сімвалам «другога нараджэння» Ісуса Хрыста стала чырвонае велікоднае яйка) [2, *360*]. Такім чынам, атрыбуты чырвонага колеру ў беларускіх замовах выконваюць засцерагальна-прадукавальную ролю.

«Скразным» матывам у беларускіх і ведыйскіх замовах ад крывацёку з'яўляецца матыў дзеяння, які раскрываецца праз матывы супынення і змацавання (сашчэплівання).

У беларускіх замовах супыненне крывацёку атаясамліваецца з супыненнем чорнай каровы, Ісуса Хрыстоса ў Іардані, а ў ведыйскіх –

з супыненнем трох бязбратніх сясцёр: «Прэч уходзяць жанчыны – // Вены – у чырвоным адзенні, // Як бязбратнія сёстры, // Няхай спыняцца яны з разбітым бляскам!» [1, *69*]. Тут варта засяродзіць увагу на актарах. Актар – найбольш абстрактнае паняцце рэалізатара функцыі дзеяння і найбольш абстрактная функцыянальная сутнасць асобы [7, *13*]. У ведыйскіх замовах актарамі з'яўляюцца тры бязбратнія сястры, і тым самым абазначаюць вены. Згодна з індыйскім звычаем, калі ў бацькоў была толькі дачка і ніводнага сына (сітуацыя бязбратняй сястры), то, калі дачка выходзіла замуж, яна павінна была застацца ў бацькоўскай хаце. Таму семантыку замоўнага вобраза магчыма патлумачыць пабытавым значэннем: дачка выходзіць замуж і павінна застацца дома ў бацькі – кроў, што выцякае з вены, не павінна спыніцца.

Частка беларускіх замоў ад крыві мае функцыянальным ядром матыў зашывання. Славесны выраз дае малюнак, пабудаваны на паняцці «зашываць»: тут згадваюцца і іголка, і нітка, і асоба, якая шые, галоўным чынам дзяўчына (часам тры). Яна знаходзіцца дзесьці на морыакіяне, на востраве-буяне, на незвычайным крэсле і прадзе незвычайную нітку. Нараўне з вобразам дзяўчыны, якая прадзе, у замовах з'яўляецца вобраз дзяўчыны, якая шые, зашывае рану або дае нітку для зашывання. Усталяваны ў замове вобраз ніткі захаваў гледжанне на яе як на магічны сродак. У замове не толькі ў сілу закона перабольшвання ўпрыгожванне кудзелі і ніткі часта паказваецца залатым. У адрозненне ад беларускіх замоў у ведыйскіх замовах няма матыву зашывання.

Шматлікія беларускія замовы ад крывацёку грунтуюцца на матыве разліцця вады. Слоўнае выражэнне апелюе да карціны, пабудаванай на паняцці «разліць ваду», дзе ўпамінаецца жбан вады. Напрыклад: «*Ехаў Даніла на сівой кабыле і вёз жбан вады. Жбан атарваўся, вада разлілася*» [4, *153*]; «*Ішла святая Прачыстая матка Хрыстова гарою, нясла ваду дугою. Дуга, разагніся, вада разалліся!* » [4, *154*]; «*Несла баба воду, зачапілась за калоду. Вада разлілася – каб кроў запяклася*» [4, *154*]; «*Шоў дзяк чэраз масточак, нёс вады цэлы клечычак. Вада разлілася – кроў унялася*» [4, *154*]. Такі матыў у замовах ведыйскай культуры адсутнічае.

Характэрным для абодвух тыпаў замоў матывам з'яўляецца матыў змацавання (сашчэплівання). Напрыклад, у беларускіх замовах: *«У полі пад дубам стаяла баба з тлубам – жылкі зжывацца, суставы*

сустаўляцца» [4, *162*]. У ведыйскіх замовах змацоўваюцца вены: *«З сотні сасудаў, // З тысячы вен // Вось супыніліся гэтыя сярэднія. // Сашчапіліся адзін з адным канцы»* [1, *69*].

Нават на падставе невялікага матэрыялу ведыйскіх замоў ад крывацёку (значна колькасна іх перавышаюць замовы ад змей, ад чарвей, супраць злых калдуноў, нячыстай сілы, дэманаў) мы паспрабавалі паказаць, што ўсе яны маюць агульныя сэнсавыя элементы з беларускімі (лікавыя, колеравы, дзейсныя). Такім чынам, змястоўныя элементы замоў адной культуры суадносяцца з пэўнымі элементамі замоў другой культуры, можна прызнаць іх тыпалагічнае падабенства. Матыўнае поле для беларускіх і ведыйскіх замоў ад крывацёку, з аднаго боку, грунтуецца на інварыянтных матрыцах структурыравання сэнсаў і форм, а з другога, у ім выяўляецца ўзровень этнічных дэтэрмінацый, якому адпавядае тое, што называецца нацыянальнай псіхалогіяй. Яны адносяцца да базавых узроўняў нацыянальнай культуры і ўстойліва ўзнаўляюцца фальклорным мысленнем.

ЛІТАРАТУРА

1. Атхарваведа. Избранное. М., 1977.
2. Беларуская міфалогія. Мн., 2006.
3. *Жирмунский В. М*. Сравнительное литературоведение. Л., 1979.
4. Замовы. / уклад. Г. А. Барташэвіч. Мн., 2000.
5. *Иванов В. В*. Низшая мифология. // Мифы народов мира. Энцикл. в 2 т. М., 1988. Т. 2.
6. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2001.
7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энцикл. справочник. М., 1999.

Алеся Яўных

РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Вышэйшая міфалогія ў беларусаў не паспела сфаміравацца, затое ніжэйшая – багатая, разнастайная, разгалінаваная. Яе аснову складаюць духі прыроды, яе пэўных локусаў, і духі культурнай прасторы. Уяўленні пра іх на тэрыторыі беларусаў тыпалагічна падобныя, але

ў кожнай мясцовасці персанажы ніжэйшай міфалогіі надзяляюцца адметнымі рысамі, асабліва гэта тычыцца знашняга выгладу міфалагічных істот. З імі звязаны два віды фальклорнай прозы. Першы – наратыўныя аповеды аб нейкім выпадку, здарэнні з удзелам таго ці іншага персанажа і чалавека. У рускай фалькларыстыцы яны называюцца *былічкамі*, а ў беларускай апошнім часам даследчыкі схіляюцца да тэрміна *прымхліцы*, прапанаванага Н. Гілевічам. Другі від прозы – бессюжэтныя паведамленні-апісанні, змест якіх – партрэт персанажа ніжэйшай міфалогіі, месца яго пражывання, стаўленне да людзей, характар, станоўчыя і адмоўныя рысы, павер'і, звязаныя з функцыямі той ці інша дэманічнай істоты, правілы паводзінаў людзей у дачыненні да яе, звычайныя ахвяраванні, абярэгі, прыкметы і да т. п.

Нашы сучаснікі па-рознаму ставяцца да персанажаў ніжэйшай міфалогіі. Некаторыя абсалютна ў іх не вераць. Так, напрыклад, фальклорная памяць вельмі кансерватыўная. Вераць людзі ў іх існаванне або не вераць – не так ужо істотна. Фальклорная памяць яшчэ доўгі час будзе захоўваць інфармацыю, якая супярэчыць навуковаму светаразуменню, бо яна тычыцца *незвычайнага, таго, што бударажыць фантазію.* Патрэбнасць у цудоўным, што здзіўляе і ўражвае сваёй незвычанасцю, – спадарожніца антагенезу і ўмовы доўгага жыцця ўяўленняў пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі. У межах лакальна-рэгіянальнай традыцыі міфалагічная проза вызначаецца стракатасцю формы і зместу. Звернемся да канкрэтнага матэрыялу і пачнём з народнай характарыстыкі духа, найбольш блізкага да людзей – дамавіка.

Зінаіда Афанасьеўна Анісімава (1935 г. н.) з в. Сямёнаўка Буда-Кашалёўскага раёна выказалася так: «Это, знаешь, сказки, которые придумали себе люди и верят в это. Не бывает никаких русалок там, чортиков всяких». Чаму ж тады амаль на ўсёй Гомельшчыне да нашага часу можна запісаць звесткі пра міфалагічных істот?

Дамавік-дух, які жыве ў доме, «ета такі маленькі чалавечак, ён стары і пахожы на дзеда, у яго чорная барада, ростам малы, такі, як кукалка» [*5], «он бывает катом, бывает ціпа чорцікаў, а бывае і чалавекам» (запісана ад Галіны Васільеўны Філіпавай, 1941 г. н.). Нехта бачыў яго ў выглядзе шэрага ката, нехта казаў, што ён падобны на гаспадара ці гаспадыню дома. У в. Пракісель Рэчыцкага раёна дамавога апісвалі так: «Маленькі такі, лахматы. Смешны, калі вясёлы, можа і пашуціць».

Паводле паведамленнў жыхароў г. Ветка, дамавік выглядае наступным чынам: «Ён бландзін, яму гадоў 25, галава пастрыжана каротка, пабрыты, гладзенькі», «на ём была такая шалуха, как на рыбе і ўсё ў ево было квадратное», «што ён з’явіўся з гліны, а нехта, што дамавік пахож на памёрлых родственнікаў» [*3]. Гавораць, што калі чалавек добры, тады і дамавы такі ж самы, а калі злы, то дамавік таксама зла наробіць гаспадарам. М. І. Калеснікава ўпэўнена ў наступным: «О, ён жа не ўсем кажацца, не ўсем, гэта ж толькі можа шчасліўчыкі ўбачыць, а так не». [*4]. А каб дамавы не пужаў, «трэба зранку пасыпаць вуглы ў хаце макам і пабрызгаць свяшчонай вадой». У в. Хутар Светлагорскага раёна кажуць, што «трэба абязацельна на стале астаўляць скібачку хлеба, пасыпаную сахарам ці соллю. Нада ставіць варэнне, каб задобрыць яго. Ён любіць варэнне».

Інфармантка з Петрыкава паведаміла, што, на яе думку, дамавік – «стары дзед. Бываюць типа ангела. Если в хаце есть дамовой, всегда будет вестись хранитель ангела. Но бывает и злой домовой». [*2]. Свякроў ёй калісьці расказвала пра жанчыну, у якой быў дамавік у выглядзе змея. Яна яго забіла. І быццам бы ёй прысніўся сон, дзе ёй казалі: «Зачем убила кутового? Не будет тебе дворового!» Гэта значыць, што ў двары нічога не будзе весціся.

Як бачым, уяўленні жыхароў Гомельшчыны пра дамавіка даволі разнастайныя, што тлумачыцца іх шырокай геаграфіяй і лакальна-рэгіянальнымі асаблівасцямі.

Наступны міфалагічны персанаж – гаспадар лазні, лазнік, ці, як яго яшчэ называюць, баннік. Яго адносяць да злосных духаў. Звычайна ён знаходзіцца на печцы-каменцы ці на «палку», хаваецца ў веніках. Лічылі, што ён мае выгляд старога дзеда з вялікай сівой барадой, які любіць мыцца і парыцца (в. Бабоўка Жлобінскага раёна). Асаблівых разыходжанняў у апісанні лазніка не выяўлена. Амаль усе інфарманты адзначылі, што забаранялася хадзіць у лазню ў трэці пар. Пры гэтым пужалі лазнікам, які быццам бы прывяжа да лаўкі і паб’е бярозавым венікам, пакуль скуру не здзярэ (менавіта бярозавым, а не іншым!).

У Петрыкаўскім раёне лічылі, што лазнік – гэта «банный дух, которого в старые времена первым испеченным хлебушком угощали, чтобы легкий пар был. Если в этой бане потом попаришься, то даст здоровье. От тепла пара, можно услышать его вздохи. В первую очередь надо

задобрить ево: носить квас, не снимать нательный крест». Лазнік мае сілу не толькі даць здароўе, але і забраць яго. [*2]. Каб засцерагчыся ад шкоднага ўздзеяння лазніка, трэба не парушаць пэўных патрабаванняў, якія датычаць часу знаходжання ў лазні.

Адным з важнейшых прадстаўнікоў беларускай дэманалогіі лічыцца вадзянік. «Ён такі страшны, касматы, з барадой зялёнай. Цела ў яго ў слізі. Хвост ён імее, як у рыбы, і чушуёй пакрыты. А рукі, як у гуся лапы, штоб лучшэй плаваць. Увесь ён такі сіні, наверна ад холаду, і ў пупурышках»; «ён любіць жыць ля млыноў, пад шлюзамі» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна); «вадзянікі – гэта мужчыны, якія ўтапіліся або іх утапілі сілком» (в. Пераалока Рэчыцкага раёна).

Лічылі, што вадзянік мог жыць і ў калодзежы. Бывала, што ён дапамагаў рыбакам, заганяў рыбу ў сеці, але і шкодзіў чалавеку, «тапіў людзей, асабліва тых, хто заходзіў у ваду без крыжа, і тых, хто ўмешваўся, імкнучыся выратаваць тапельца» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна). Паводле ўяўленняў жыхароў Рэчыцкага раёна, «ён у вадзе жыве, камандуе русалкамі. Тоўсты, бальшы, з дліннай барадой, валасамі, без адзежы. Еслі да пераплаўнай у ваду палезеш, утопіць, забалееш сільна. На мельніцах тожа жылі раней. Хазяіну там памагалі.Той ім смачнае насіў».

Па народных вераваннях, ён тапіў не толькі людзей, але і скаціну. Казалі, хто да яго прыйдзе, назад ужо не вернецца. Цікавыя звесткі былі запісаны ў в. Рэпішчы Чачэрскага раёна: «Як у прэзідэнта міністры, так у Бога пракрокі. Бог распрадзяліў абязаннасці, каму за чым глядзець. Вось вадзяніку паручыў за вадой глядзець. Вадзянік аказаўся сільна жадным. Людзі ж раней піталіся рыбай. І вот калі яны бралі штосьці з мораў ці рэк, то вадзянік сільна за ета мсціў у дзесяці пакаленнях. За ета ён сільна наказваў: тапіў караблі, лодкі, людзей. За такоя павядзенне вадзяніка Бог ад яго адказаўся. Вадзянік стаў прыслугай нячыстай сілы. Ён забіраў сабе дзевак, якіх насільнічалі, і якія самі тапіліся. Ета была яго дабыча. Вадзянік здзелаў етых дзевак напалавіну рыбай, напалавіну людзьмі» [*6].

Побач з вадзянікам жывуць русалкі. У мясцовых міфалагічных традыцыях «гэта прыгожыя дзяўчаты, якія ўтапіліся ці якіх патапіў вадзянік»; «русалкамі станавіліся незамужнія дзяўчаты», «дзеці, памёршыя нехрышчонымі». Вылучаецца асобная група павер’яў, згодна з якімі паходжанне русалак звязваецца з дзяўчатамі, якіх яшчэ ва ўлонні пракляла маці.

Інфармантка з Петрыкава распавядала, што «русалка живёт в воде, как водяная фея. Бывает, что русалки топят, а бывает и спасают. Русалок боятся. Помогали русалки рыбакам: загоняли в сети рыбу. Было и поверье, связанное с русалкой: если русалка влюблялась в рыбака, то помогала ему, а затем утягивала на дно». Прааналізаваўшы запісы па раёнах, мы заўважылі, што вялікіх разыходжанняў у апісанні русалкі няма. Большасць інфармантаў сцвярджала, што русалка – гэта «паўжанчына-паўрыба». Амаль усе адзначалі амбівалентнасць русалак, якія ўяўляліся і злоснымі і добрымі.

Вампір («вупыр») – міфалагічны персанаж, вядомы ў традыцыях усіх славянскіх народаў: гэта «нябожчык, які ўстае ноччу з магілы, ён шкодзіць людзям і жывёле, п’е іх кроў, наносіць шкоду гаспадарцы» [1, *33*].

Паводле ўяўленняў жыхароў Гомельшчыны, вампір – «чалавек, якога закапалі ў зямлю жывым»; «мяртвец, каторага чорная кошка перапрыгне»; «нябожчык, які выходзіць ноччу з магілкі; ета прывід. Імі становяцца людзі, якія пры жызні з нечысцю вадзіліся». «Вампіры ўстаюць ноччу з магіл і сасуць у людзей кроў, асобенна любяць яны дзецкую кроў, таго што яна дае ім сіл і яны маладзеюць ад яе» (в. Рагінь Буда-Кашалёўскага раёна). Вераць, што людзі, якіх укусіў вампір, самі становяцца вампірамі. Вампіра можна вызначыць па чырвоных вачах і вялікіх зубах.

Лічылі, што ўсцерагчыся ад вампіраў дапамагае часнык, розныя крыжы. Жыхары Гомельшчыны засцерагаліся ад вампіраў рознымі шляхамі: пры дапамозе агню, вострых прадметаў, раслін-апатрапеяў, часныку, спецыяльных заклінальных формул. Існуе ўяўленне, што «ў вампіраў вечная жізнь, но еслі ім в сердце вбіць асінавы кол, то оні памрут» [*2].

Адзін з галоўных персанажаў ніжэйшай міфалогіі славянскіх народаў – ведзьма. Гэта рэальная жанчына (знаёмая, суседка, родзічка) з дэманічнымі якасцямі. Лад жыцця ведзьмы адрозніваецца ад звычаяў астатніх людзей.

На Петрыкаўшчыне зафіксаваны наступныя звесткі: «Ведзьма не ходзіць у царкву, баіцца крыста, ніколі сама не крэсціцца. Ведзьма – это тот самый дьявол. Если хрещенный человек, то когда общается с ведзьмой, то чувствуешь тяжесть. В глазах может показацца казой, сабакай, змяёй». Кажуць, што быў такі выпадак: «Ездили на экскурсію ад цэрквы, ведзьма подошла к батюшку пакрэсціцца іператварылась она

в невідімаго. Так она ушла і не відел ее больше ніхто». Ведзьма звязана з д'яблам, яна робіць толькі зло.

Палеская ведзьма паўстае пераважна ў антрапаморфным выглядзе, але можа набываць і зааморфны воблік, ператварацца ў жывёл і птушак, паўставаць у выглядзе прадметаў. Жыхарка в. Пакалюбічы Гомельскага раёна ўдакладніла, што ведзьмы маглі ператварацца ў ката, казу, свінню, сабаку. Некаторыя жыхары Гомельшчыны лічылі, што ведзьма здольна станавіцца колам ці капой сена, варонай ці вужом, кабылай. Вядзьмарскія якасці ўласцівы як мужчыне, так і жанчыне, лічылі ў Хойніцкім раёне. «Ведьма – это женщина, которая не имеет возраста. Благодаря своим колдовствам она может превращаться из старухи в молодую девицу. У неё длинные чёрные волосы и хвост, который она прячет под длинной юбкой» (Казачэнка Зінаіда Васільеўна, 1934 г. н., г. Гомель).

У в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна ведзьму ўяўлялі наступным чынам: «Ведзьмай становіцца жэншына, каторая знаецца з нячыстай сілай. Яна ўрадзіць людзям і эта смысл яе жызні. Чула, што як толькі яна стане ведзьмай, у яе хвост адрастае і са ўрэменем становіцца, як у сабакі. Ведзьма спасобна прыўрашацца ў чорную кошку, сабаку ілі курыцу. Яна ў асноўном насылае порчу, балезні і дажа смерць». А яшчэ жыхары Гомельшчыны лічылі, што ведзьма можа зрабіць так, што «даждзя долга не будзе ілі карова малако пацірае, а свіння расці не будзе, у куры яіц не будзе» (Буда-Кашалёўскі раён, Марозава Вольга Пятроўна, 1939 г. н).

Для засцярогі ад ведзьмы «в косяк дверi нужно воткнуть нож ілі іглу, освецоную в святой водзе бацюшком» (г. Гомель). У в. Малевіцкая Рудня, што на Жлобіншчыне, лічылі, што ведзьмы і ўсякая нячыстая сіла баяцца грамнічных свечак. Іх вешалі ля ўвахода ў хлеў, каб ведзьмы не адбіралі малако ў кароў і каб коней не чапалі. У Рэчыцкім раёне верылі, што ведзьмы «баяцца купальнай травы, крапівы, дзядоўніка». У в. Шырокае адзначалася: «Штоб ведзьма не залезла ў хату ілі сарай, нада штоб у дварэ абязацельна сабак-первак быў». А вось у в. Сямёнаўка Рэчыцкага раёна ўвогуле існавала спецыяльная засцерагальная замова ад ведзьмы: *«Хрыстом хрышчуся, // Хрыстом воскрешаюся. // Крыў Бог зямлю бравою, // Дзерава карою, // Рыбку лускою. //Так пакрой, Госпадзі, мяне // Рызай святой. // Амінь»*.

Як бачым, уяўленні жыхароў Гомельшчыны пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі даволі аб'ёмныя і разнастайныя. Навуковую цікавасць уяўляе аналіз поглядаў людзей з розных куткоў Гомельшчыны: калі ў адных вёсках міфалагічная істота ўяўлялася ў антрапаморфным выглядзе, то ў іншых – у зааморфным. Адны лічылі дамавіка добрай істотай, другія – шкоднай. Разам з тым, нягледзечы на разыходжанні ў меркаваннях, заўважаюцца і крослакальныя сыходжанні ва ўяўленні жыхароў Гомельшчыны пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі.

ЗАЎВАГІ

У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі фальклора ГДУ імя Ф.Скарыны і ўласныя запісы аўтара, зробленыя ў г. п. Петрыкаў ад Ганны Мікалаеўны Закрэўскай, 1921 г. н.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Анісімава Зінаіда Афанасьеўна, 1935 г. н., в. Сямёнаўка Буда-Кашалёускага раёна.

*2. Закрэўская Ганна Мікалаеўна, 1921 г. н., г. п. Петрыкаў Гомельскага раёна.

*3. Іванова Тамара Мікалаеўна, 1922 г. н., в. Каромка Гомельскага раёна.

*4. Калеснікава Марыя Іванаўна, 1932 г. н., в. Макрэц Брагінскага раёна.

*5. Лебедзь Аляксандра Львоўна, 1935 г. н., в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна.

*6. Патапенка Ганна Пятроўна, 1932 г. н., в. Рэпішчы Чачэрскага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Міфалогія беларусаў: вуч. дап. для студэнтаў філалагіч. спец. ВНУ / В. С. Новак. Гомель, 2005.

Яўген Есіс

РЫТУАЛЬНА-МАГІЧНЫ КОМПЛЕКС КУПАЛЬСКАГА СОНЦА (ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ МАЗЫРШЧЫНЫ)

Купалле – старажытнае народнае свята, звязанае з летнім сонцастаяннем. Яно з'яўляецца надзвычай важнай часткай каляндарна-абрадавага цыкла. Купальскія вобразы-сімвалы, сярод якіх цэнтральным з'яўляецца сонца, дапамагаюць нашчадкам лепш зразумець

светапогляд продкаў, іх духоўныя памкненні. Фальклона-этнаграфічныя матэрыялы, сабраныя ў в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна, сведчаць, што рытуальна-магічны комплекс купальскага сонца складаецца з дзвюх узаемазалежных частак – шлюбнай і аграрна-магічнай.

Найбольш яскрава аграрна-магічны бок сонечнага культа бачны ў абрадзе сустрэчы раніняга сонейка пасля купальскай ночы. Інфарманты вельмі ўпэўнена тлумачылі сэнс дзеянняў, даволі падрабязна акрэслілі міфалагічную семантыку сонца, яго атрыбуты.

Абрад сустрэчы «*йваноўскага сонца*», як зазначаюць інфарманты, пачынаецца «*с самога ранечку 24 чэрвеня й 7 ліпеня*» і з'яўляецца галоўнай рытуальна-магічнай дзеяй ва ўсім купальскім абрадзе, бо лічылася, што «*трэ було назыраці за ўзыходжаннем сонца на лепшы й час*» [2].

Паводле сведчанння Г. С. Царэнка, сонца ў гэты ранак «*йграе – то двоіцца, то троецца, пераўвасобліваецца ў шматлікіе мноствы, екі круціецца адно коля другого і трэцего, то могуць разбігацца і з'ядноўвоцца, то ўзныміцца ўгору, то набудзе розные колеры, то так павілічыцца, то станйе вопшчэ моліньскім, еко ніхто не можа було пабачыці*» [2]. Згодна з народнымі меркаваннямі, сонечнае іграннe на досвітку чароўнай купальскай ночы, прадвяшчае шчасце тым, хто яго пабачыў. Рознакаляровы яго бляск уяўляўся не проста яскравым відовішчам, а звязваўся з прадказаннем добрага ўраджаю. А. М. Царэнка паведаміла наступнае: «Яснае ўзыходжаніе сонца ды й шчэ с пераліўным блікам счыталы добрым знакам на ўраджай. Запалівалы грамнічны свэчкы, тройчы ўшэпталы й «Сонца поможы!», цалавалы пшанічные блінцы, ходзілі кідаці іх ў возіра ці на пераскрыжаванне дарог, расцылалы й вытканы ручнік, лігалі на его і назыралі за поводзінамі сонца. Пасля его ўзыходжання бралы свой ручнік і йшлы з гарэвшой свэчкой додому, ручнік вешалы й на ганку, кеб отогнацы й нічытае дзеянне, а з грамнічнай свечкой, абуходзылы свою гасподарку, хатню жывёлу і свое палеткі, а ў поўноч наступну ее тушылій» [3]. Абрад сустрэчы купальскага сонца суправаджаўся песнямі, пераважна заклінальнага характару замовамі, павер'ямі, прыкметамі, варажбой. Так, рытуальна-магічная дзея ля возера пачыналася і заканчвалася наступнай песняй:

Ой, на Йвана , ой, Купалу,
Ды й ранэнько сонэйко йграло й,

Ой, на лепшуе годы, ой, Йванко,
Ой, на лепшу дольку, ой, Купалко,
Ат на цёплы росы, ой,
Ой, на цёплы росы,
Ды й на хлэба-ўроджай,
Ды й на ленок-ўроджай,
Ды й на канопелькы [3].

У асяродку вялікабокаўскіх жанчын існавала яшчэ павер'е, што на Купалле «сонца ездзіць на тройке каней – ето булі Вялікдзэнь, Добравэшчанько,Улянка ці Алена, Ілля, Маковы, Мэдовы й Яблучны, дажынкы, якія прыпадаюць на жнівень, Уздзвіжанне, Пакровы й Пыліпоўку» [3]. У дадзеным выпадку Аўдоцця Міканораўна Царэнка мела на ўвазе Спасы – макавы, мядовы і яблычны, менавіта ў Іванаў дзень прыкмячаюць, як сонца паварочваецца на зіму. Лічыцца, што яно выязжае на «трох конях – белым, чорным і срэбраным» [2]. Назіранне за сонцам працягвалася і пасля Купалля, падчас народнага прысвятка Пятра, калі жанчыны сачылі, як праходзіць усход сонца: «Ено то ўзнімаецца ўверх, то раптоўно спускаецца ўніз, то блішча living рознымі пераліўнымі колірамы – чірвоным, біленькім, сінім, то ено так ярчэнька ўспыхвое, шо людскі вочы не вытрэмліваюці, толькі знахарак і ведзьмарак» [2].

Інфарманты даюць канкрэтны адказ на пытанне аб асаблівасцях руху і колеравай гамы купалькага сонца. Так, па словах Г. С. Царэнка, «сонца ў еты дзэнь ўсходзіці ж трайной: спачатку вогненае – его завуць йваноўскае, потым зяленае – его називаемо ліечэбна, а толькы после жоўтае – его назувалы пшанічна» [2]. А. М. Царэнка дадала, што «ено пры ўсходзе спачатку павінно було танчыць, затым вагацца, тройчы па тройчы ето дзевяць разоў скакнуці й» [3]. З узыходам сонца была звязана шматлікая варажба жыхароў в. Вялікі Бокаў. Інфарманты казалі, як «па ўзыходжанню й сонійка варажылі на будучае й жыццё, ето значыць колі буў ціень бесголову – то значыць була ў таго чалавіка ці жынкі хутка смерць, бес ўсялякае хвары» [2, 3].

Асноўная рытуальная функцыя сонца ў купальскім абрадзе – шлюбная. Згодна з мясцовымі павер'ямі, у гэты час адбываецца вяселле, «Сонэйка і Зараночкы» [2, 3], што знайшло адлюстраванне ў адной з песень:

Йграй, Сонейко,
Йграй, молодзенечко й,
Ды й глядзі на Зораначку,
Нашу лепшу прыродну паночку й,
Йграй, сонэйко, ой, с Зараночкой й [3].

Купальская абрадавая і падобныя з'яўяюцца прататыпам вясельных песень з іх камалагічнай сімволікай жаніха і нявесты. З другога боку, у купальскай абраднасці скандэнсаваны ўяўленні аб сакральнай узаемасувязі паміж расліннасцю, агнём, вадой і каханнем у межах рытуальнага часу: «Екі колі сыходзецца разамо, то праходзіці веліка кахання для ўсего жывога й людзей» [2]. Здаецца верагодным, што ідэя нябеснага шлюбу ў вялікабокаўскай традыцыі – вынік сутыкнення беларускай і цыганскай культур. Можа, вялікабокаўскія жанчыны-цыганкі таксама паўплывалі на цікавую мясцовую інтэрпрэтацыю шлюбнага міфа. Паводле ўспамінаў А. М. Царэнка: «Було вільмы шмат імен нэбэсных шлюбных пар, іх назувалы па-розному: то Сонцэ і Зара, то Сонцэ і Зімла, то Неба і Месец, то Месец і Сонца, то Месец і Зорко – ета була одна толькы пара – Сонцэ і Зараночка» [3]. Сонцам і Зараночкой называлі закаханых у цыганскім табары, калі «дзеўчына була цыганко, а малец нашанскі» [3].

У энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» згадваецца пра Сонца і Месяц: «Цэнтральны, і, відаць, досыць архаічны міф з удзелам Сонца атрымаў назвы «Нябесная сям'я» і «Нябеснае вяселле». У ім Сонца і Месяц увасабляюць ідэальную шлюбную пару: нявесты і жаніха і жонкі і мужа, дзе Сонца ўвасабляе жаночы пачатак, а Месяц – мужчынскі» [1, *479*]. І далей увага звяртаецца на ролю пераменлівага Месяца, «які заляцаўся да Заранкі/Вечарніцы (Венеры), за што быў сурова караны Перуном (Юпітэрам)» [1, *479*]. Вялікабокаўская традыцыя не ведае гэтага павароту міфалагічнага сюжэта і ўстойліва звязвае з Заранычкай толькі Сонца.

Выкарыстанне вады ў вялікабокаўскім вяселлі з'яўляецца рытуальна-магічнай дзеяй, семантычна звязанай з дадзенай міфалагічнай парай. Так, А. М. Царэнка згадвае: «Колі раніцай после першой шлюбной ночы було бачна, шо нівэста цнатлыва, то й молодым прыносылы воду й ручнічок тканы мужу, а вышыты – жынке, і ены после муліса» [3]. Сярод вялікабокаўскіх жанчын бытавала меркаванне, што цнатлівую

нявесту і нячэсную тэба мыць па-рознаму, але функцыя вады ад гэтага не змянялася: «Раніцою ў аўторак, ето другі дзень тыдня, баба-павітуха, хросна й маці, а шчэ й сваці мулі нівесту ля колодзэжа ды й ўважліва глідзелы: колы ена цнатлыва, то вэльмі асцярожна, а колы прагуленайя – аблівалі ее водой, екой мулі, а после і свічаной, тройчы абходзылі ее з запалінае грамнічной свечой і нічога ні козалі. Етаксама робілі й з мальцэм, толкі з его бацько, хросны й сват снымалы й наговіцы і падпальвалы іх грамнічною свічкой. После чаго шчыталоса, шо дзэўка й малэц ні могуць жыць одзын без другога – ек Сонца й Зараночка ў водзэ» [3].

Па словах Г. С. Царэнка «купанне сонейка було адным з актаў чалавэчага шлюба» [2]. Тым самым інфармантка хацела сказаць аб тоеснасці чалавечага ўлюбу, міфалагінага, рытуальных вытоках вясельнага абмывання і купальскага купання моладзі, іх вызначальным характары для ўсіх сямейных абрадаў, звязаных з нараджэннем і хрышчэннем дзіцяці, пахаваннем нябожчыка. Рытуал абмывання пачынаецца з вясельнага абраду і павольна пераходзіць ў іншыя сямейна-абрадавыя дзеі – нараджэння і хрышчэння дзіцяці, пахавання. У жаночым вяліка-бокаўскім успрыманні купанне сонца ў вадзе з’яўляецца магічна-абрадавым актам «йваноўскага вэсілечко спадара Сонца с спадарынёю Зараночкой”»[2]. Гэта вяселле здзяснялася ў зямных водах, а не ў блакітным паветры, то «ено, вэселечко, і становіласа адным цэлым: адзыным нябесных і земных сіл» [2]. Невыпадкова верылі, што сакральнае вяселле Сонца і Заранaчкі ў зямных водах садзейнічае павелічэнню прыродных сіл. Акрамя таго, яно было рэгулятыўным абрадавым фактарам. Па словах А. М. Царэнка: «Вэсэлічічко Сонца і Зараночкы станавілася дазволам працягу чаловэчага роду» [3], асвячала свабоду інтымных адносінаў у «йваноўску ноч» [3]. Купальская песня, якую спявалі перад уваходам у лазню, сведчыць аб пераасэнсаванні абрадавага звычаю:

Ой, на дзярэўную навіночка, шчэ ека, а:
Сама маці Купалочку,
Йваноўскым віночкам,
Ой, дачошку свою й была,
Ды й пры гэтым путуласа, бэдна:
– Дзэ й ты, шэльмачко, віночак дзэла ?
С кім ты, шэльмочка, его зніла? [3].

У гэтай песні страта дзяўчынай купальскага вянка як сімвала цнатлівасці, выклікае гнеў маці. Трэба адзначыць, што падчас Купальскага свята яго ўдзельніцы містычна атаясамліваліся з Купалачкай, дачкой Купалы. А. М. Царэнка адзначыла, але не патлумачыла наступнае: «Любоўные сувязі йваноўскага абраду й находзілі свое адлюстрованіе і шырокі працяг у другіх семейных абрадох – народжэнні дзіцяці, весільных дзеях і, ек не странно, пахаванні чаловэка» [3].

Як бачым, сведчанні інфармантаў надвычай важныя для ўдакладнення рытуальна-магічнай функцыі купальскага сонца, яго семантыкі і ролі купальскага міфа ў фарміраванні асобных звёнаў абраду, песенных матываў і сітуацый.

ІНФАРМАНТЫ

1. Царэнка Ганна Сілічна, 1927 г. н., в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна (запіс 2006 г.)
2. Царэнка Аўдоцця Міканораўна, 1929 г. н., в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна (запіс 2006 г.)

Пятро Цалка

ВЯСЕЛЬНЫЯ ТРАДЫЦЫІ МАЁЙ РОДНАЙ ВЁСКІ

Вясельны абрад мае адметны характар у кожнай вёсцы, таму адной з задач фалькларыстыкі з'яўляецца вылучэнне і асэнсаванне лакальных элементаў. Мая праца прысвечана характарыстыцы вясельнай традыцыі ў роднай вёсцы Сіманічы Лельчыцкага раёна. Надзвычай важнай яўляецца нам ацэнка той ці іншай фальклорнай з'явы знутры, з пункту гледжання саміх носьбітаў. Менавіта на гэты бок звярталася асаблівая ўвага падчас збірання матэрыялаў па вясельнай абраднасці. Згодна з паведамленнямі інфармантаў, мясцовае вяселле характарызуецца добрай захаванасцю традыцыйных абрадавых момантаў, пры гэтым адметныя лакальныя рысы арганічна накладаюцца на агульнаэтнічную аснову.

Пра характар беларускага вяселля сведчыць унутраная форма тэрміна, якая асабліва выразна высвечваецца пры параўнанні з рускім пазначэннем абраду – *свадьба* з іншай акцэнтацыяй яго зместу. І сапраўды, на вяселлі не змаўкаюць песні, музыка, жарты, віншаванні і пажаданні, не спыняюцца танцы, тэатралізаваныя сцэнкі і г. д. Яно і

зразумела: жаніцьба – важная падзея не толькі ў жыцці маладых, але і двух радоў. Вясельная абраднасць нагадвае своеасаблівы спектакль, дзе ёсць сюжэт, інтрыга і мірнае вырашэнне першапачатковага канфлікту. Праз прыгажосць вясельных звычаяў надзвычай ярка раскрываецца душа народа, а паэтыка абрадавых песень – найлепшае сведчанне яго тонкага мастацкага густу, псіхалогіі. Вясельная абраднасць дае яскравае ўяўленне пра сямейны лад беларусаў, характэрныя вераванні, маральныя, этычныя і эстэтычныя погляды.

Сватанне – самы першы і вельмі важны этап вясельнай абраднасці, ад якога залежыць ход наступных частак вяселля. Вось як яно адбывалася ў в. Сіманічы: «Раньшэй перад вяселлем заўсёды хадзілі ў сваты. Хадзілі абязацельно ў мясаед, а не ў пост. Обычно вечаром, як ужо сцямнее. Збіралі самух раднейшых і абязацельно хросного з хросною, бо без іх ніяк хлопец не мог пайці ў сваты до дзеўкі. Збіраюцца яны ўсе гуртом, бяруць з сабою пірага з гарэлкаю і ідуць у хату да молодое. Заходзяць у хату як будто не сватацца, а просто так, по дзелу, і пачынаюць размову:

– *Добры вечар!*

– *Добрэ здороўе! А чаго ж ву к нам завіталі?*

– *А му чулі, шо ву прадаеце сваю целічку.*

– *Ой, да яна ў нас яшчэ малада, хай яшчэ паходзіць, папасецца.*

– *Ну... як не хочаце прадаць целічку, то раз му ўжэ прыйшлі, то мо ву сваю Ганночку за нашого Іванка замуж аддасце?*

І потым ужэ пачынаюць гаварыць пра маладых.

Затым хлопец налівае чарку гарэлкі, кідае туды капейку і пудносіць да молодое. Калі вона согласна, то бярэ чарку і прыгублівае з яе трохі гарэлкі. Затым нясе яе бацьку, а затым мацер, каб яны благаславілі, потым усе сядалі, елі-пілі і абгаворвалі, калі і як будуць вяселле гуляць.

А калі дзеўка не согласна була ісці за хлопца замуж, то нічога не кажучы, чы вон хорошы, чы не, а моўчкі вуносіла гарбузу. А хлопец, калі дзеўка яму адмовіла, браў у хаці з кутка кавеню і круціў яе, шоб дзеўка замуж не пайшла».

Зборная субота. Перад самым вяселлем у суботу зранку ў маладой збіраліся яе сяброўкі, адсюль і назва. Зборная субота – своеасаблівае развітанне нявесты са сваім дзявоцтвам, з сяброўкамі, з якімі пасля замужжа яна ўжо не мела права хадзіць на гулянні. Згодна з паведам-

леннем, «*у суботу раніцаю малада збірала подружак. Яны збіраліся і плялі вянок для маладой. Калі вяселле було ўлетку, то яго плялі з самых прыгожых кветак. А калі зімою, то рабілі кветкі з паперы, якую красілі. Да вянка прывязвалі шмат доўгіх рознакаляровых каснікоў і спявалі песні:*

– Маладая ты, Ганночко,
Ці ўсе сады аблятала,
Ці ўсе сады абкавала.
Мо которы міновала?
– Не, усе сады аблятала,
Усе сады абкавала.
– Маладая ты Ганночко ,
Ці ўсіх дружок позбірара?
– Усіх дружок позбірала,
Толькі ту міновала,
На котору злобу мала».

Каравай. Звычайна з замешвання цеста на каравай і яго пячэння пачыналася ўласна вяселле. Вось як распавядаюць аб гэтым дзеянні ў Сіманічах: «Ні адно вяселле не абуходзіласа без каравая. Раней каравай заўсёды пяклі ў сваёй печы. Вот збірала маці маладой суседак і не абы якіх, а самых лепшых: хто добра жыў, было ў іх усё ў дастатку, былі замужнія, а не ўдовы. І яшчэ булі са сваім первум чалавекам і не разводныя. Як збіраліся ўсе суседочкі, то спявалі:

– Ох, Ганноччына ж маці,
Ох, Ганноччына ж маці,
По суседочкам ходзіць
По суседочкам ходзіць
Да суседочок просіць:
Ох, суседочкі ж мое,
– Ох, суседочкі ж мое,
Да ходзеце ж ву ко мне,
Не ко мне, а к дзіцяці,
Не ко мне, а к дзіцяці,
Каравай у печ саджаці.

Затым пачыналі рашчыняць каравай. Бралі муку самого вусшого сорту, туды білі яйкі, обязацельно парную колькасць. Дабаўлялі смятану, масло, дрожджы. Каравай обязацельно доўжон буць вялікім, коб хваціло на ўсіх госцей.

Потым каравай упрыгожвалі шышачкамі, розачкамі, зорачкамі, якія рабіліся з той жа мукі. Ставілі каравай у печ, ён пачынаў падыходзіць. І калі вон ужэ рос вельмі вялікі, то шоб вон не вулез з міскі, вурэзвалі з лазы шыроку палоску і абкручвалі вакол каравая. За караваем вельмі ўважліва сачылі, каб ён не пашкодзіўса, бо гэта було к бядзе.

Калі каравай ужо спёкся, то яго выймалі з печы і мазалі яго яйцэм, збітым з сахаром, каб ён вельмі хорашэ блішчаў.

А яшчэ разам з караваем і ў маладого, і ў маладое пяклі па маленькому піражэчку. Гэтыя піражочкі пякліся з таго ж цеста, шо і каравай.

Калі малады ўжо прыяжджаў по молоду, то яны етые піражочкі звязвалі ў адну хустачку і пасля вяселля абавязкова павінны былі з'есці іх саміе, не даваць яго нікому». Каравай на вяселлі ўсведамляўся як сімвал шчасця, дабрабыту, трывалага шлюбу маладых.

Выезд дружыны жаніха да нявесты. Хлопца дома сустракаюць, там ужо п'юць і гуляюць, а ўжо як сцямнее, то позно ноччу ехалі по молоду. Малады збіраў маршалкаў і яны садзіліся ў тры карэты, але перад етым бацько вуносіў пірога і абуходзіў з гэтым пірогом подводу з канём, у якой сядзеў малады. Пры гэтым спявалі:

– Ох, ворогі, ворогі,
Да не перэходзьце дорогі,
Да нехай перойдзе господ Бог,
Да мой бацюхно наперод,
Да нехай перойдзе матка моя,
Шоб наша дорога гладкой була,
Да нехай перойдзе родзіна,
Шоб на дорога шчаслівa була».

Прыезд дружыны жаніха па нявесту: «Да молодое звычайно ўжо прыязджалі апоўначы, каб було цёмно і ніхто не назурочыў. А яшчэ, каб молодого не назурочылі, то яму ззаду к пінжаку, на шыі прычаплялі іголку з краснаю ніткаю. Ну, вось едзе молоды ўжо по молоду, а ў молодое коло хаты ўжо павінны былі гарэць вогнішчы.

Маршалкі прыязджаюць да двара молодое і пачынаюць прасіцца ў хату:

– Ой, сваткі, ой, сваткі,
Да пусціце ж нас у хатку
Хаця ручкі пагрэці,
Хаця ручкі пагрэці,
На невесту пагледзеці.

Раней подружкі обязацельно для маршалкаў вушывалі платочкі з кветачкамі. Кожны маршалак выкупаў сваю дружку разам з платочкам і кветачкаю. А яшчэ дружкі перод вяселлем ішлі ў лес і там знаходзілі самую прыгожую ёлачку і прыносілі яе дамоў. Там яе ўжэ нараджалі ўсякімі кветкамі, якія рабілі самі з каляровай паперы. І так упрыгожаць елачку, што яна аж ззяе. Наверсе елкі вешалі цану, колькі елка каштуе. Калі ўжо прыходзіў чарод выкупляць елку, то дружкі пачыналі спяваць:

Ой, ёлка, ёлка кучэрава
У бору стояла – шумела,
У бору стояла – шумела,

Дорогою йшла – звінела,
Дорогою йшла – звінела,
На столе стала – заззяла,
Ой, да наша ёлачка кучэрава.

Ёлку павінны былі выкупіць маршалкі ўсе гуртом. Ек маршалкі дающь мало грошай, то дружкі спявалі:

– Хваліліся, шчо богатые,
Хваліліся, шчо богатые,
Аж воны скуповатые.
По смеццю ходзілі,
Чэрэпочкі збіралі,
Да дружэк скуповалі.

Потымо ўжэ ўсе прыходзілі да згоды, пачыналі спеваць, усе сваты і свахі заходзілі ў хату да маладое і сядалі за сталы.

У хаце маладыя сядалі разам за вясельным сталом. А месца гэтае заўсёды було засланэ вувернутым кажухом, коб молодые булі багатые і шчаслівуе, каля іх яшчэ павінна була сядзець зёлачка, якую выбіраў малады. Зёлачка – гэта маленькая дзяўчынка, якая трымала свечкі, а гэтыя свечкі даўжна була скачаць хросна маці з воску. Адразу лажыўся ручнік, на гэты ручнік невялічкі піражок, і ў гэты піражок застрыкаліса свечкі, якія павінны булі гарэць у час усяго вясельнага абраду».

Дзяльба каравая: «Гаспадары хаты ўставалі і прамаўлялі:

– Дай, Божэ, не маўчаць, да добрэ пачаць. Дзе есцека тута хросные бацько і маці, то абазвецеса каханые.

Хросны бацько вуносіў каравай, затым каравай стаўляюць каля маладых, і хросны бацько пачынае дзяліць каравай. Першые самуе смачные кавалкі адрэзае маладому і маладой, затым бацькам маладое.

Потым караваем пачыналі частаваць і ўсіх астатніх гасцей. Кожны падыходзіў, дараваў свой падарунак, браў кавалак каравая, затым абавязкова павінен буў вукупіць чарку гарэлкі, якую налівала хросная маці. І пры гэтым кожны прыдумваў якую-небудзь прыказку-пажаданку:

«Дарую табе мая дочка і шаўковыя паясы, а як за горкаю доляю, то й на хлебі праясі.

Дарую сноп канапель, шоб да году сын буў як пень.

Дарую сноп жыта, шоб не була мая дочка біта.

Дарую цяліцу, шо скачэ з печы на паліцу.

Дарую міску проса, шоб не глядзела свякруха скоса.

Дарую міску гліны, шоб да году булі радзіны.

Дарую міску малін, шоб малады не бегаў да чужых жанчын.

Дарую дуба з ралом, шоб сын буў генералом.

Дарую сталку маніст, шоб буў сын гарманіст.

Дарую тые пчолы, шо на зялёным дубу, шоб нашые молодые пацоловаліса ў губу.

Дарую шчэ й грушу, шоб малады любіў маладу як душу.

Я дарую грошы, шоб малады буў харошы».

А якая ў іх глыбокая народная мудрасць, тактоўнасць, далікатнасць, сапраўдная, а не паказная.

Затым усе весяліліся, елі, пілі, спявалі розныя прыпеўкі:

Як паселі прыданкі,
– Як паселі прыданкі,
– То ўвагнуліса лаўкі,
А шчэ хужэй увагнуцца,
А шчэ хужэй увагнуцца,
Як гарэлкі нап'юцца.

Затым ужо малады забіраў маладу, саджаў яе ў пудводу і яны ехалі ўжо да свекрухі і свёкра. А потом, калі прыежджаюць да хаты молодого і калі молода злезала з пудводы, пачыналі спеваць:

– Унось маці дзежку,
Унось маці дзежку,
Бо везе сын невестку,
Тонкую, ек буліну,
Тонкую, ек буліну,
Чырвону ек коліну.
Токую высокую,
Токую высокую,
На работу ахвочую.
Да й у хату і у святліцу,
Да й у хату і у святліцу,
За ворота молодзіцу.

Таўды свякруха прыносіла молодой дзежку, у якой пякла хлеб, і пераварочвала яе уверх дном. Малада павінна була сплясці надзежніцу, якую яна прасцілала на дзежку. І калі яна була яшчэ нявінною,

то яна ставала на дзежку, а калі ўжо саграшыла, то абуходзіла гэтую дзежку кругом.

Затым бацько і маці молодого сустракалі молодых хлебом і соллю, частавалі медом. Давалі молодым пірога, яны браліса за яго з розных канцоў і ламалі яго – у каго будзе большы кавалак пірога, то той і хозяін у хаці».

«Калі ўжэ молодые заходзяць у хату, то молода з самого порогу пачынае наўхрост сеяць жыто по хаці:

– Зарадзі, Божэ, жыто,
Зарадзі, Божэ, жыто,
Дэй на новой лето.
Шчоб наша молодая,
Шчоб наша молодая,
Стоечы жыто жала.

Усе сядалі за столы і пачыналі спяваць. Потым усе почыналі выходзіць со стола, ставалі ў круг. У сярэдзіне круга стаўлялі табурэтку. Затым у круг уваходзілі молода са свекрухою, а затым свекруха повінна була пасадзіць молоду на табурэтку, зняць з яе голову вянок і завязаць хусточку. Калі ўжо молодой завязалі хусточку, яе подводзілі да молодого і жартавалі: «Забралі мы ў цябе маладзіцу маладу, а прывялі табе бабу стару».

На куры

«Ужо наступны дзень гуляння называлі «на куры». Зранку людзі збіраліса, перадзявалі бацька і мацер молодое і молодого ў «маладых». І пачыналі па-жартоўнаму гуляць вяселле.

Затым ішлі по хатам до госцей, якія былі на вяселлі, яны павінны былі іх пачаставаць і дазволіць злавіць у сябе з двара куру. Затым увечары з гэтых курэй варылі смачную юшку. І гулялі ўжэ да знемажэння.

Затым праз тыдзень бацькі молодой ішлі ў госці да сваёй дачкі, паглядзець, як яна там жыве. Прыходзілі, гаварылі пра розныя рэчы, можа, якія турботы ўзніклі, затым сядалі і снедалі. Даставалі елачку, якя да гэтага часу знаходзіласа за вобразам у хаце, і разбіралі яе на шчасце».

Я спадзяюся, што запісаныя мною звесткі пра вяселле ў адной вёсцы даюць яскравае ўяўленне пра асноўныя асаблівасці беларускага

традыцыйнага вяселля. На асобныя элементы вясельнай абраднасці можна глядзець з усмешкай, бо яны – пройдзены этап у жыцці народа, толькі сведчанне яго колішніх уяўленняў. Але ў цэлым вясельная абраднасць і па сённяшні дзень прымушае захапляцца яе паэтычнасцю. У традыцыйным вяселлі вельмі многа здаровага, рацыянальнага, сугучнага нашаму часу. Усё гэта лепшае трэба ўмець разгледзець, вылучыць, каб развіваць далей, напаўняючы яго новым зместам.

Словы глыбокай падзякі хочацца выказаць усім жыхарам вёскі Сіманічы. І асобна Валянціне Мікалаеўне Куціс (1937 г. н.), Ніне Мікалаеўне Федаровіч (1938 г. н.) і Валянціне Дзмітрыеўне Астаповіч (1942 г. н.), якія і падзяліліся са мной гэтымі найкаштоўнейшымі звесткамі.

Лічу, што запісаныя мною звесткі па вясельнай абраднасці в.Сіманічы Лельчыцкага раёна дапоўняць апублікаваныя ўжо матэрыялы па вяселлі ў межах майго раёна і на Гомельшчыне ў цэлым.

Раздзел 3

ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА – МОВА

Алена Яновіч

ТАЎТАЛАГІЧНЫЯ КАНСТРУКЦЫІ ЯК СРОДАК ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЙ СЕМАНТЫКА-СТЫЛІСТЫЧНАЙ КАТЭГОРЫІ АКЦЭНТАВАНАСЦІ Ў ТЭКСТАХ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЗАГАДАК

Як вядома, тэкст загадкі, з лінгвістычнага пункту гледжання, ўяўляе сабой асаблівым чынам зашыфраванае, утоенае абазначэнне прадметаў і з'яў акаляючай чалавека рэчаіснасці, якое дасягаецца ўвядзеннем другаснай, або замяшчальнай, намінацыі рэальных дэнататаў. Гэты асаблівы прыём кадзіравання назваў загаданых прадметаў або з'яў разам з вылучэннем іх прыкмет (функцыянальных, якасных, колькасных і інш.) складаюць структурна-стылістычную спецыфіку загадкі як асобага жанру народна-паэтычнай творчасці [4, *149*].

Структурна-стылістычныя асаблівасці тэксту загадкі адпавядаюць магчымасці вырашэння яе галоўнай камунікатыўнай задачы – раскадзіраваць утоеную намінацыю прадмета або з'явы. У рэалізацыі гэтай камунікатыўнай інтэнцыі актыўную ролю адыгрывае тэкставая катэгорыя акцэнтаванасці, якая прадстаўляе сабой сістэму акцэнтуатараў – не толькі тэкставых сродкаў, але і моўных адзінак розных узроўняў, прызначаных для сэнсавага вылучэння канцэптуальна важных фрагментаў тэксту, для прыцягнення да іх асаблівай увагі [2, *120*].

Як адзначана даследчыкамі, спосабы тэкставай рэалізацыі функцыянальнай семантычна-стылістычнай катэгорыі акцэнтаванасці залежаць ад стылістычнай прыналежнасці маўленчага твора [2, *121*]. У тэксце загадкі канцэптуальна важнымі момантамі з'яўляюцца другасныя намінацыі, якія кадзіруюць назвы ўтоеных дэнататаў і, патрабуючы расшыфроўкі, прыцягваюць асаблівую ўвагу камунікантаў.

Разгледзім з гэтага пункту гледжання тэкставыя і моўныя прыёмы стварэння другасных намінацый у тэкстах тых загадак, якія змяшчаюць апісанне прадмета на аснове яго другарадных адзнак або ўскосных намёкаў на яго прыкметы (пакідаючы ў такім выпадку ўбаку тэксты загадак, пабудаваныя на метафары).

Адным з найбольш прыкметных спосабаў прыцягнення ўвагі да сутнасці закадзіраванай назвы прадмета з'яўляецца лексічная таўталогія, якая рэалізуецца як рэдуплікацыя дзеяслоўных і іменных асноў: «*Кацілася качулачка-птушачка; Коціцца катушка-птушка*» (*Сонца*); «*Віса вісіць, хода ходзіць*» (*Чалавек і яблыка*); *«Вязушка вязе, сякушка сячэ*» (*Лыжка, зубы*) і інш. [1]. Выяўленне рэальнага функцыянальнага прызнака прадмета падкрэсліваецца ў найменні суб'екта загадкі. Як правіла, найменне суб'екта дзеяння прадстаўляе сабой словаўтваральны неалагізм, матывацыйна звязаны з назвай дзеяння, што і стварае таўталагічную канструкцыю. У тэкставым прасторы загадкі такія канструкцыі адыгрываюць ролю сэнсавых акцэнтуатараў, якія прызначаны прыцягваць увагу да закадзіраванай такім чынам назвы рэальнага дэнатата. Пры гэтым трэба дадаць, што лексічная таўталогія такога роду можа мець даволі агульны, неакрэслены сэнс, таму тэксты загадак амаль заўсёды змяшчаюць удакладненні, напрыклад: «*Віса вісіць, хода ходзіць» (Чалавек і яблыка)* – параўнаць: «*Віса вісіць, хода ходзіць, віса ўпала, хода ўкрала» (Жолуд і свіння)* або «*Вісіць віса, сам касматы, канец лысы*» *(Арэх*) і інш.

Таўталагічныя канструкцыі як сродак акцэнтавання сэнсу ў тэкставай прасторы загадкі можна лічыць найбольш распаўсюджаным моўным сродкам тэкставай катэгорыі акцэнтаванасці (папярэдне можна сказаць тое ж самае і ў дачыненні да тэкстаў іншых фальклорных жанраў).

Лексічная таўталогія як кампанент лексічнага складу тэкстаў загадкі мае разнастайныя спосабы рэалізацыі. Побач з прадстаўленай вышэй структурай «дзейнік – выказнік» у ролі сэнсавых акцэнтуатараў ужываюцца таўталагічныя спалучэнні ў іншых сінтаксічных пазіцыях, напрыклад, як азначэнне пры назве ўтоенага прадмета: «*Доўгі даўгач упадзе ў балота» (Дождж); «Малы малышак зваліўся з вышак» (Арэх); «Сіняя сінява ўвесь свет адзявае» (Іголка).* Лексічны паўтор рэалізуецца таксама ў спалучэнні прыметніка з назоўнікам або прыслоўя

з дзеясловам у сінтаксічнай пазіцыі акалічнасці, напрыклад: «*У цёмнай цямніцы тчэ пані красніцы» (Пчала); «На гары гаранскай стаіць дуб шатанскі» (Дзядоўнік); «За лесам палянскім, за полем лясанскім крычыць Кацярына голасам шатанскім» (Труба); «Кіну кідком, стане кубком» (Рэчка)* і інш. Праўда, у апошнім выпадку адзначаныя лексічныя канструкцыі з паўторам аднакаранёвых слоў не ўваходзяць у склад замяшчальных (або другасных) намінацый загаданых прадметаў, але тым не менш таксама маюць статус сэнсавых акцэнтуатараў, таму што паслядоўна размяшчаюцца ў моцнай тэкставай пазіцыі – у пачатку тэксту загадкі. Гэта садзейнічае кадзіраванню і дэкадзіраванню не толькі загаданага дэнатата, але і ўсёй сітуацыі ў цэлым.

Звяртае на сябе ўвагу разнастайнасць прыёмаў неалагізацыі лексічнага складу таўталагічных канструкцый. Тут выяўляецца ўтварэнне аказіянальных дзеясловаў ад іменнай асновы: «*Зара зырала, ключы пацярала» (Раса); «Два арлы арлуюць, чужое яечка балуюць» (Кум, кума, дзіця);* утварэнне аказіянальных назоўнікаў ад асновы дзеяслова: «*Стаяць стаючкі, а на іх калючкі» (Хваёвыя дрэвы),* або ад асновы лічэбніка: «*Чатыры чатыранкі беглі па палянкі» (Колы)*; а таксама ўтварэнне назоўнікавых і дзеяслоўных неалагізмаў ад адной і той жа асновы з гукапераймальным значэннем: «*Сталі шыпулі шыпуліцца, няма месца, дзе ім прытуліцца» (Пчолы)*.

Прыкметнае месца ў сістэме лексічных сродкаў у ролі тэкставых акцэнтуатараў сэнсу займаюць парныя спалучэнні лексічных адзінак, у якіх другі кампанент часцей за ўсё ўяўляе сабой штучна створанае слова, якое толькі фармальна (часцей за ўсё за кошт першага складу) адрозніваецца ад папярэдняга і, ствараючы рыфму, забяспечвае сугучнасць і рытмічную завершанасць такой канструкцыі, не ўносячы разам з тым у яе значэнне ніякага новага або наогул проста пэўнага семантычнага адцення. Напрыклад, цэлая серыя загадак пра сонца змяшчае спалучэнні такога тыпу: «*Стаіць дуб-litарадуб…»; «У горадзе на Сіяне стаіць дуб-вертадуб…»; «Стаіць дуб-шкарадуб…»; «Стаіць верадуб, на тым дубе-верадубе…»*.

Фарміраванне такіх спалучэнняў у якасці другасных або замяшчальных намінацый утоеных прадметаў можна прасачыць пры супастаўленні розных варыянтаў загадак пра ластаўку. У адным з іх моцную пазіцыю пачатку тэксту займае слова *шыльца* як указанне

на характэрную рысу вонкавага выгляду птушкі з вострай дзюбай (і раздвоеным хвастом): *«Спераду шыльца, ззаду вільца...»* У іншых варыянтах гэтай загадкі моцную пазіцыю тэксту займаюць найменні *шыла-матавіла, шатавіла-матавіла, шатавіла-батавіла,* якія ўзніклі ў выніку фармальнага пераўтварэння слова і страцілі семантычную сувязь з назвай рэальнай прыкметы дэнатата.

Падобную дынаміку можна выявіць і на прыкладзе серыі загадак пра гусь. У адным з варыянтаў гэтай загадкі: *«Ішло бадзіла, па хаце хадзіла, па-нямецку гаварыла»* – яе суб'ект вызначаны аказіяналізмам *бадзіла,* які акцэнтуе ўвагу на няўклюднасці рухаў гэтай істоты (побач з іншымі функцыянальнымі адзнакамі). Але разам з тым вядомы такія варыянты загадкі, у складзе якіх у ролі другаснай намінацыі яе суб'екта выступаюць парныя рыфмаваныя словазлучэнні *шыла-бадзіла, шыдла-матавідла, шардзюрыла-бардзюрыла.* У іх выяўляецца толькі фармальная сувязь з найменнем *бадзіла* і адсутнічае семантычная.

Словазлучэнні, у склад якіх уваходзяць фармальна змененыя словы, прадстаўляюць дастаткова распаўсюджаную разнавіднасць лексічнага паўтору як моўнага сродку прыцягнення ўвагі да суб'екта загадкі з мэтай дэкадзіравання яго першаснай намінацыі, а рыфмаванавасць і вершаванасць такіх канструкцый садзейнічаюць экспрэсіўнасці выразу і забяспечваюць яго запамінанне: *«Сані-рассамані хазяіна паймалі, двор у дзірку ўцёк» (Сець, рыба, вада); «Пяць-перапяць па дарожцы бяжаць, пяць-перапяць пад крышай стаяць» (Пальцы ў час прадзення).* Але заканамерна паўстае пытанне: як вытлумачыць фарміраванне такога спосабу тэкставага акцэнтавання канцэптуальна важнага для жанру загадкі моманту – дэкадзіравання закадзіраванага наймення, калі ў выніку чыста фармальных змяненняў слова, заснаваных толькі на знешнім, гукавым падабенстве, адсутнічаюць матывацыйныя або асацыятыўныя сувязі дзвюх лексічных адзінак?

Дастаткова верагодна, што адказ на гэта пытанне можна бачыць у існаванні такой рысы фальклорнага тэксту, адзначанай даследчыкамі, як парадыгматычнасць, блокавасць абазначэнняў пры нятоеснасці дэнататаў [3, *34*], што выяўляецца як ужыванне ў беларускіх і рускіх фальклорных тэкстах спалучэнняў тыпу *золото-серебро, гуси-лебеди, каліна-маліна, на лузе-сухалозе*. Патэнцыяльная неаднаслоўнасць фальклорнага слова сведчыць пра тэндэнцыю да максімальнага па-

шырэння рэпрэзентатыўнасці, што мяжуе з семантычнай неакрэсленасцю. Па-свойму паказальна тое, што менавіта такія лексічныя адзінкі, наогул уласцівыя мове фальклору, выконваюць ў тэкстах загадак ролю найбольш важных у сэнсавых адносінах кампанентаў, ужываючыся пераважна ў іх складзе ў ініцыяльнай пазіцыі.

Характарызуючыся незвычайнасцю фармальнай і семантычнай структуры, яркай экспрэсіўнасцю, лексічныя паўторы і таўталагічныя канструкцыі набываюць функцыю тэкставых акцэнтуатараў, якія дапамагаюць адрасанту тэксту загадкі падкрэсліць свае камунікатыўныя інтэнцыі, а адрасатам – з высокай мерай верагоднасці расшыфраваць утоеную інфармацыю.

ЛІТАРАТУРА

1. Загадкі. / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мн., 1972.

2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003.

3. *Хроленко А. Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.

4. *Яновіч А.* Беларускія народныя загадкі і пытанні стылістыкі тэксту. // Е. Ф. Карский и современное языкознание. Материалы шестых научных чтений 25–26 января 1996 г. Гродно, 1996. Т. 1.

Усевалад Рагойша

СТАРАЖЫТНЫЯ РУНЫ Ў МАСТАЦКІМ СВЕТАЎСПРЫМАННІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Як вядома, адзін са знакамітых твораў Уладзіміра Караткевіча, а менавіта яго п’еса, прысвечаная Кастусю Каліноўскаму, у першапачатковым варыянце меў аўтарскую назву «Руна пра Кастуся».

Слова «руна» ўвайшло ў нашу мову з іншанацыянальных культур і, відавочна, мае сэнс звярнуцца пры расшыфроўцы яго changeставага напаўнення да спецыяльнай літаратуры. Сучасныя даведачныя слоўнікі прапануюць наступнае тлумачэнне тэрмінаў «руна», «руны»: «1. Старажытныя пісьмёны пераважна скандынаваў, якія захаваліся ў надпісах на камянях, зброі, іншых прадметах. 2. Старадаўнія народныя эпічныя песні ў карэлаў, фінаў, эстонцаў». Пры гэтым слоўнік адпраўляе чытача да асэнсавання такой з’явы, як «рунічнае пісьмо» [6, *568*]. Зразумела, на вывучэнне гэтай праблемы была скіравана праца не аднаго пакалення навукоўцаў, гісторыкаў, лінгвістаў.

У апошнія гады мы назіраем у грамадстве шырокія памкненні да спасціжэння эзатэрычных ведаў. У гэтым кантэксце ўспрымаецца як новы кірунак і захапленне рунамі. Цікава прасачыць, як элементы старажытнай культуры ўплятаюцца ў побыт і менталітэт сучаснага чалавека. Сродкі масавай інфармацыі, асвятляючы тэму «Тайныя веды», ствараючы рэкламу рознага рода магам, даюць шырокую характарыстыку рунічным надпісам, якія выкарыстоўваюцца як упрыгожанне на асобных побытавых прадметах, адзенні, аксесуарах, як рунічныя татуіроўкі на целе чалавека і інш. Пры гэтым журналісты словамі магаў папярэджваюць: «Не карыстайцеся рунамі як гульнёй, яны маюць свой сакральны сэнс…». Спажывачу сродкаў масавай інфармацыі слова «руна» прапануецца ўспрымаць як паходнае ад старанарвежскага «рун», што ў перакладзе азначае «шэпт» або «сакрэт». Паколькі ў стараанглійскай мове гэта слова мела значэнне «таінства», то, у выніку адзначанага, сёння прапануецца ўспрымаць слова «руна» як «тайну, расказаную шэптам». Спасылаючыся на старажытнае паданне пра выратаванне бога Одзіна, у публікацыях такога рода зазначаецца, што руны з’яўляюцца магічнымі аракуламі, што кожная руна мае цэлы спектр значэнняў, ад першаснага прымітыўнага побытавага ўзроўню да вышэйшай ступені эзатэрычнай мудрасці. Руны валодаюць такой агромністай энергіяй, што пры правільным карыстанні імі чалавек атрымлівае выключную сілу, славу, становіцца героем: ён атрымлівае шанец, яго імя апавіта любоўю і г. д. [4, *22*].

Зварот да творчасці Ул. Караткевіча абавязвае нас найперш разглядаць слова «руна» ў літаратуразнаўчым аспекце. Вось як тлумачацца руны ў «Краткой литературной энциклопедии»: «Руны – эпічныя песні карэла-фінаў… Генетычна яны звязаны з архаічнымі касмаганічнымі міфамі. У старажытнасці ў рунах пачалі складвацца вобразы эпічных герояў…» [3, *435*]. Відавочна, сваёй касмаганічнасцю, эпічнасцю, героіка-гістарычным пачаткам і захапіў гэты жанр увагу беларускага пісьменніка. Распрацоўваючы нацыянальныя гістарычныя жанры, Караткевіч неаднойчы выкарыстоўваў фальклорныя легенды і паданні, узмацняючы іхняе мастацкае ўздзеянне на чытача праз увядзенне ў сюжэты ўласных твораў – і раманаў, і п’ес – прыёмаў дэтэктыўнага характару. Эпічным народазнаўчым зместам, як мы бачылі, пазначаны і скандынаўскія руны. Сваё разуменне руны як жанру пісьменнік вы-

казаў у спецыяльна напісаных «Заўвагах», адрасаваных акцёрам-выканаўцам драматычнага твора пра Кастуся Каліноўскага на тэатральнай сцэне. «Нягледзячы на тое, што гэта – «трагедыя» – «рвать страсть в клочки» не рэкамендуецца. Гэта руна, то бок, паданне, песня, а людзі паданняў павінны быць значна цішэйшыя, чым жывыя, больш задушэўныя і стрымана рамантычныя…» – характарызаваў Караткевіч герояў «Руны пра Кастуся» [2, *573*].

У той жа час, Караткевіч ставіў руну побач з гістарычнай песняй украінцаў, згадваючы, у прыватнасці, гетмана Украіны Пятра Канашэвіча-Сагайдачнага. Як драматург ён выдатна разумеў недапушчальнасць дыдактызму ў творы, таму імкнуўся насыціць п'есу прыёмамі гумару. Паказальна, што ў «Заўвагах» ён спасылаецца менавіта на ўкраінскую гістарычную песню жартоўнага характару. Аднак галоўны сэнс украінскага фальклорнага твора не ў смешным – *у тютюні і люльці, пирогах із сирам*, пра якія нібыта клапоціцца воін. Для народнага песеннага мастацтва характэрна ліра-эпічная падача змагароў. Галоўная думка закладзена ў радку, які неаднойчы паўтараецца як рэфрэн: *Там попід горою яром-долиною козаки йдуть!*

Ул. Караткевіч выдатна разумеў фальклорны прыём мастацага паралелізму. Карыстаючыся фарбамі з палітры вуснай народнай творчасці, пісьменнік стварае вобраз легендарнага героя. Як і ў паданні, легендзе, украінскай думе, з-пад пяра Караткевіча вырастае вобраз нацыянальнага героя. Пісьменнік падкрэслівае, што ў яго творы, як і ў руне, не месца «фальшывай ідэі велічы». З другога боку, пісьменнік засцерагае рэжысёраў і актораў ад памылковага разумення застою як праявы спакою ў грамадстве. І ў гэтым адна з праяў заўсёднай актуальнасці твора драматурга. Галоўнага героя свайго твора Караткевіч (і ў прамым тэксце, і праз падтэкст, з выкарыстаннем прыёмаў інтэртэкстуальнасці) падавае як рэальную асобу, як вынік гістарычных варункаў, як сацыяна-грамадскі прадукт часу. Бо «Руна пра Кастуся» – гэта найперш для Караткевіча «гістарычная хроніка». З другога боку, Караткевіч падкрэслівае, што яго п'еса «не трактат, а руна». Таму драматург лічыў вельмі важным даць найбольш адэкватнае ў ідэйным плане «ўяўленне» пра героя. А героя, зноў-такі, у руне, у думе падаюць праз асабліва важкія ацэначныя характарыстыкі. «Героя ўяўляюць высокім і гожым. Няхай будзе так», – выпрацоўваў уласныя прыёмы

фальклярызму Караткевіч. Ён падкрэсліваў, што Каліноўскі і «ваявода, і герой, і талент, але ніяк не правадыр, не манумент… Ён чалавек жывы і разнастайны, але недзе, падтэкстам, мы павінны ўвесь час адчуваць, што гэта пра такіх, як ён, сказаў паэт: «Твой сын живет, чтоб пасть в неравном бою, всю горечь мук принять без сожаленья» [2, *575*]*.

Відавочна, фальклярызм п’есы «Кастусь Каліноўскі» можна прасачыць на шматлікіх узроўнях. У творы шырока выкарыстоўваюцца сталыя народныя эпітэты і параўнанні, прымаўкі і прыказкі, анекдоты. П’еса насычана аўтарскай стылізацыяй народных песень, галашэнняў, праклёнаў. Напаўняючы твор элементамі беларускай вуснай народнай творчасці, аўтар паглыбляе народнасць п’есы праз фармальны элемент. Майстэрскае выкарыстанне фальклорнага матэрыялу, набыткаў беларускай народнай культуры і этнаграфіі – песенныя матывы («Дарота»), танцы і гульні («Бітва», «Мяцеліца» і інш.) – у сваю чаргу ўзмацняе ідэйнае гучанне п’есы. Гэтаму спрыяе і фальклорная практыка звароту да вобразаў-сімвалаў: квецень яблыні – як сімвал вясны і адраджэння Радзімы, калыханка, якую спявае Беларусь, – як сімвал еднасці героя і Бацькаўшчыны і інш. Фальклорны кампанент дапамагае лагічнаму развіццю сюжэтных ліній: гумар Зарубы раскрывае яго сімпатыі да простага люду і ратуе яго ад смерці, вяселле герояў ратуе іх ад праследу ворагаў і г. д. Зрэшты, нельга не ўбачыць, што зварот да фальклору дапамагае Караткевічу ўвасобіць вобраз народа, які ў п’есе з развіццём падзей становіцца адной з галоўных дзейных асоб.

Пытанне «Караткевіч і вусная народная творчасць» настолькі аб’ёмнае, шырокае, што вартае спецыяльнага навуковага даследавання, нават дысертацыйнага. Зрэшты, пэўныя цікавыя спробы ў гэтым кірунку ўжо зроблены на старонках папярэдніх выданняў «Фальклярыстычных даследаванняў», што варта спецыяльна адзначыць. Скажам, нельга не пагадзіцца з Э. Дзюкавай, якая выказала думку, што зварот Караткевіча да паэтыкі скандынаўскай народнай песні руны – «гэта форма глыбокага пранікнення ў народную памяць. Мэтай Караткевіча былі таксама пошук формаў прабуджэння народнай памяці – гістарычнай, этнічнай, нацыянальнай, актыўнае далучэнне чытача да духоўных каштоўнасцей роднага народа» [1, *143*].

Прыгадаем яшчэ адну адметнасць паэтыкі рунаў, якая выяўляецца ў спосабе стварэння і выканання іх: «Два спевакі сядалі адзін насупраць

другога і спявалі руны, акампаніруючы сабе на струнным музычным інструменце – кантэле. Калі спявак-імправізатар заканчваў свой радок, яго таварыш, злёгку вар'іруючы, паўтараў яго, даючы тым самым першаму час, каб скласці новы» [5, *339*]. Несумненна, Ул. Караткевіч, майстар алюзій і рэмінісцэнцый, звяртаючыся да руны, меў патаемныя спадзяванні і на творчы дыялог у стварэнні нацыянальнага эпасу – тыпу «Калевалы» – з пісьменнікамі-наступнікамі. Эпасу, галоўным героем якога будзе той жа Кастусь Каліноўскі.

На заканчэнне публікацыі звернем увагу на падзагаловак разгледжанай п'есы Караткевіча «Кастусь Каліноўскі», першапачаткова названай як «Руна пра Кастуся», – «Смерць і неўміручасць». Вось фінальны маналог Кастуся Каліноўскага, што заканчваецца фразай, якая пабудавана з апорай на сусветна вядомы міфалагічны вобраз-сімвал:

Вялікі мой народ, зямля мая.
Гняздо пакут, змагання і свабоды,
Зямля маіх нябёс, маёй каханай,
Маіх сяброў, маёй спявучай мовы…
Што бачу я ўдалечыні? Пажары,
Паўстанні, сечы, зарыва, нашэсці.
Меч ворага амаль ля сэрца пройдзе,
Ты будзеш паміраць. Ды толькі ведай,
Бяссмертны ты, як фенікс, мой народ…[2, *96–97*].

У падзагалоўку да п'есы Ул. Караткевіча прачытваецца сувязь вякоў і пакаленняў, адчуваюцца алюзіі на адвечны сэнс старажытных рунаў. І назва п'есы, і яе падназва скіроўваюць нас на пошукі прыхаванага зместу. А той, хто спрычыніцца да яго найпаўнейшага спазнання, як і прачытання рунічнага пісьма, магчыма, адчуе на сабе ўплыў энергіі сакральнага значэння…

ЗАЎВАГА

* У тэксце, змешчаным у Зборы твораў Уладзіміра Караткевіча, памылкова набрана замест слова «сожаленье» слова «воскресенье».

ЛІТАРАТУРА

1. *Дюкова Э.* Фольклор в художественной структуре историко-биографической пьесы В. Короткевича «Кастусь Калиновский» // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Мн., 2006.

2. *Караткевіч Уладзімір*. Збор твораў: у 8 т. Т. 8. Кн. 1. Мн., 1990.

3. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 6. М., 1971.

4. *Орлова Ольга*. Талисман Бога Одина // Общероссийская газета «Моя семья». 2007.

5. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974.

6. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. Мн., 1999.

Эла Дзюкава

«ХАДЖЭННЕ ІГУМЕНА ДАНІЛЫ» І ФАЛЬКЛОР

Тэксты, што дайшлі да нас з часоў Кіеўскай Русі, з'яўляюцца выдатнымі гісторыка-літаратурнымі помнікамі, якія раскрываюць як уласныя карані ўсходнеславянскай старажытнай культуры, так і яе зарыентаванасць на дасягненні еўрапейскай думкі. Многія творы сведчаць пра знітаванасць аўтарскага тэксту з пашыранымі на момант стварэння рознага роду ўзорамі вуснай народнай творчасці.

Для высвятлення ўзроўню фалькларызацыі твораў усходнеславянскага мастацтва ранняга Сярэднявечча паказальным з'яўляецца, як нам падаецца, супастаўленне такіх тэкстаў, як «Хаджэнне ігумена Данілы» і «Слова пра закон і ласку…». Падставу для тыпалагічнага аналізу названых твораў даюць наступныя моманты. Найперш, абодва творы былі напісаны амаль у адзін час – адлегласць у часе вызначаецца ў некалькіх дзесяцігоддзях: падзеі першага пазначаны 1106–1108 гг., другі быў напісаны паміж 1037 і 1050 гг. Па-другае, стваральнікамі абодвух твораў былі прадстаўнікі адной і той самай старакіеўскай культуры, ці, як сёння прынята гаварыць на Украіне, культуры Княскай Украіны. Да таго ж, відавочным з'яўляецца і блізкасць аўтараў па месцы іх нараджэння – у межах чарнігава-кіеўскіх зямель. Тыпалагічнае падабенства твораў назіраецца і па агульнай скіраванасці – падтрымка хрысціянства, багаслоўская і палітычная патрыятычная ідэя.

Разам з тым, пры супастаўленні твораў мы бачым і выразную непаўторнасць кожнага. Падкрэслім, што нават пры падабенстве, блізкасці ідэйнага кірунку названых твораў, аўтары іх ставілі перад сабою розныя задачы. Даніла ажыццявіў паломніцтва ў Святую Зямлю і здзейсніў запісы «не ложно, но истине, яко видех, тако и написах о месте

святых» [4] – безумоўна, з мэтай укаранення хрысціянства сярод сваіх землякоў, узмацнення іхняй веры. Мітрапаліт Іларыён сваё памкненне раскрыць перад прыхажанамі сутнасць хрысціянскага веравучэння, яго перавагі над іншымі верамі выказаў у напісаным ім «Слове…», поўная назва якога дае падрабязнае ўяўленне пра змест твора: «Пра закон, які даў Майсей, і пра ласку ды ісціну, што былі Ісусам Хрыстом, і як закон абышоў, а ласка ды ісціна ўсю зямлю напоўнілі, і вера ва ўсе мовы пашырылася, і ў мову русічаў. І пахвала кагану нашаму Уладзіміру, што мы былі ахрышчаны ім. (І малітва да Бога ад усёй зямлі нашай. Гасподзь, благаславі, Ойча)» [1, *18*]. Рознасць задач, якія ставілі перад сабою аўтары, абумовіла жанравыя адметнасці твораў. Адзначым пры гэтым, што названыя жанры заявілі пра сябе як адны з найбольш вызначальных у старажытнай літаратуры ўсходніх славян. Тэкст Данілы спарадзіў у XII–XIII стст. цэлы пласт паломніцкай літаратуры, якая рэалізоўвалася ў жанры «*хаджэнняў»*. У наступныя ж стагоддзі папулярнасць такога роду твораў не змяншаецца, хаця і назіраецца тэндэнцыя іх жанравай мадыфікацыі. «Слова…» Іларыёна належыць да жанру «*аратарска-прапаведніцкай прозы»*. Уплыў гэтага твора прачытваецца, як адзначаюць даследчыкі, і ў творах Кірылы Тураўскага, і ў Іпацьеўскім летапісе. Яго цытаваў сербскі пісьменнік XIII ст. Доменціян Хілендарскі і рускі пісьменнік Епіфаній Прамудры.

Кожны з твораў раскрывае ўласцівую яму жанравую паэтыку. «Слова…» Іларыёна насычана шматлікімі параўнаннямі, супрацьпастаўленнямі, рытарычнымі запытаннямі. Аўтар «Слова…» імкнуўся да ўдасканалення людской душы, яго пропаведзь была скіравана на фарміраванне менталітэта русічаў. «Развенчваючы палітыку Канстанцінопаля, скіраваную на рэлігійную, культурную і палітычную экспансію ў суседнія з імперыяй краіны, Іларыён узнімае і абгрунтоўвае тэзіс пра поўную роўнасць народаў, якія спавядаюць хрысціянскую веру. Адсюль вынікае і сцвярджэнне пра раўнапраўнасць Кіеўскай Русі з іншымі дзяржавамі і народамі, што і з’яўляецца асноўнай ідэяй твора» [6, *121*]. І калі першая частка «Слова…» мае дыдактычны характар, высвятляе перавагі Новага Запавета над Старым, то дзве наступныя, прысвечаныя кіеўскім князям Уладзіміру Вялікаму і Яраславу Мудраму, асабліва яскрава раскрываюць пісьменніцкую індывідуальнасць аўтара. Мы маем усе падставы гаварыць пра экспрэсіўна-эмацыянальны стыль

«Слова…». Сярод адметных якасцей гэтага твора тыя, якія Д. С. Ліхачоў вылучыў як найбольш характэрныя ў паэтыцы старажытнай літаратуры, – «эмацыянальнасць, павышаная да экзальтацыі, экспрэсія, якая паядноўваецца з абстрагіраваннем, адцягненасць пачуццяў, скіраваная на адцягненасць багаслоўскай думкі» [5, *106*]. Разглядаючы аўтарскі стыль, даследчыкі звяртаюць увагу і на пэўную рытмізацыю празаічнага тэкста «Слова…». Гэтыя элементы паэтыкі аратарскай прозы, як і стылёвыя парабалы, гіпербалічныя перабольшванні, іншыя мастацкія прыёмы, якімі пазначаны тэкст «Слова…», даюць падставы гаварыць пра наяўнасць у творы прыкметаў арнаментальнага стылю (які актыўна заявіў пра сябе ў старарускай літаратуры пазней, у XIV–XV стст.), сцвярджаць пра ўплывы на стваральніка «Слова…» *грэка-візантыйскай эстэтыкі* з яе выразнай арыентацыяй на пышнасць, урачыстасць, вышуканасць выказванняў.

У той жа час нельга не адзначыць, што многае ў твор прыйшло і ад вобразнай мовы народа, зафіксаванай у розных жанрах тагачаснай вуснай народнай творчасці. Адсюль трапіла ў літаратуру і практыка выкарыстання ацэначных, катэгарыяльных прыметнікаў як эмацыянальных паказчыкаў. Так, у «Слове…» сустракаем такія выказванні, як *сладкая чаша, живая криница* і інш.

«Слова…», у адрозненне ад «Хаджэння…», разлічана і на свядомасць, і на ўнутраны свет чалавека. Гэта твор, які можна аднесці да службовай багаслоўскай літаратуры. У жанравым плане «Хаджэнне…» належыць да іншага віду – да літаратуры свецкага характару. Хаця яно нібыта таксама прысвечана багаслоўсакай тэматыцы, аднак выканана ў іншай стылёвай манеры. «Безлобивый показа ми Бог видети, его же жадах много дний мыслию моею», – пісаў ва ўступнай частцы да асноўнага тэкста Даніла [4, *26*]. Падарожныя запісы фіксуюць у пераважнай большасці канкрэтыку рэчаіснасці і факту. Менавіта таму некаторыя даследчыкі схільныя бачыць у «Хаджэнні…» своеасаблівы *даведнік.* Відавочна, гэтым тлумачыцца і тая акалічнасць, што сёння праз такі сродак масавай інфармацыі, як *Internet,* «Хаджэнне…» Данілы падаецца ў скарочаным выглядзе – як своеасаблівы варыянт завочнай экскурсіі па Святых мясцінах. Арыгінальны тэкст «Хаджэння…» змяшчае і некаторыя моманты, якія маюць аўтабіяграфічны характар. Аднак галоўны змест твора ўсё-такі складаецца з апісанняў падарожжа

па самой Палесціне. Апісаннні гэтыя закранаюць геапалітычную сітуацыю на Блізкім Усходзе, даюць дакладнае ўяўленне пра тапаграфію Ерусаліма, даўняй Галілеі, Сірыі. Аўтар апісвае мясціны, якія высвечваюцца і ў рэальнасці, і ў Бібліі, звязаныя са старазапаветнымі і новазапаветнымі падзеямі. Лічым, што манера падачы матэрыялу здзейснена тут у духу *заходнееўрапейскай традыцыі*: эмацыянальнае ўспрыняцце адступае на другі план, галоўнае ў творы – рацыянальнае пазнанне, ці, дакладней, пазнанне суаднесенасці інфармацыі біблійнай з жыццёвай канкрэтыкай. «Жаданне ўсё праверыць самому, ва ўсім пераканацца асабіста складае ці не найбольш характэрную рысу «Хаджэння…», – адзначае адзін з даследчыкаў твора [3, *34*]. Аўтар з Чарнігаўшчыны набывае новыя веды, ён пазнае свет, пашырае свой кругагляд і дапамагае пашырыць веды іншым, чытачам-землякам, якім адрасаваны ягоны дзённік. Запісы Данілы маюць духоўна-практычнае значэнне. Таму і стыль гэтага твора вызначаецца лаканізмам, адноснай прастатой мовы, стылістычнай строгасцю. І, відавочна, зусім заканамернымі з’яўляліся тыя факты, што да XV ст. «Хаджэнне…» Данілы выкарыстоўвалася як падручнік для паломнікаў, а да XVIII ст. – і як гісторыяграфічны твор.

Цікавасць да твора выклікана, безумоўна, і легендарна-апакрыфічным элементам «Хаджэння…». Заўважым, што пры сучасным павароце грамадства да рэлігіі, адкрытасці да Бібліі шматлікія выказванні даследчыкаў пра «фантастычнасць апісаных цудаў» страцілі сваю вартасць. Аднак мы не ставім сабе за мэту разглядаць легенды ў «Хаджэнні…», якія маюць біблійнае паходжанне, звязаныя з асобамі Ісуса Хрыста і Багародзіцы. Не будзем адшукваць і прыкметы «народнацаркоўнага» (А. Пыпін) іх успрыняцця. Падача такога матэрыялу ігуменам Данілам залежала найперш ад традыцыйнасці тых багаслоўскіх уяўленняў, якія закладзены ў гэтыя тэксты зместам самой Бібліі. Спынімся асобна на пытанні прысутнасці ўласна народнага элемента ў творы «Хаджэнне…».

Як мы ўжо падкрэслілі, у жанравай шкале старарускай літаратуры «Хаджэнне…» аднесена да свецкай літаратуры. Свецкая ж літаратура старажытнасці досыць актыўна карыстаецца мастацкімі прыёмамі фальклорных твораў. Д. С. Ліхачоў звяртае ўвагу на «трохслойную» мову «Павучэння» Уладзіміра Манамаха. У гэтым творы прысутныя і царкоўнаславянская стыхія, і мова дзелавога тэксту, і народна-паэтычны элемент. Моцна абапіраецца на фальклорныя здабыткі тагачасных

русічаў знакамітае «Слова пра паход Ігара». «Хаджэнне…», хаця і мае падставы быць аднесеным да свецкіх жанраў, па сваіх мастацкіх паказчыках у кантэксце такой літаратуры стаіць неяк асобна. Паказальным з'яўляецца і той факт, што ў сваёй кнізе «Поэтика древнерусской литературы» Д. С. Ліхачоў аналізу «Хаджэння…» амаль не ўдзяляе ўвагі. Прычына – у «неспадзяванай» своеасаблівасці стылёвай манеры аўтара, звязанай з самім прадметам твора «Хаджэнне…».

Ігумен Даніла, ажыццяўляючы паломніцтва і апісваючы Святую Зямлю, міжволі здзяйсняў параўнанне аб'ектаў матэрыяльнага свету са светам духоўным. Аўтар не ставіў сабе за мэту раскрываць унутраную рэлігійную сутнасць усяго, што звязана з біблійнымі паданнямі, а таму і не звяртаўся да традыцыйнай у такіх выпадках ускладненай вобразнасці, аналогій, метафар і іншых мастацкіх тропаў. Канкрэтыка апісанняў абавязвала аўтара да рэалістычнасці (пры ўмоўнай дапасаванасці гэтага тэрміна да тагачаснага тэксту) пісьма. І ўсё-такі сувязь з народнай культурай русічаў у творы прысутічае. Тыя рэдкія моманты лірызацыі тэксту, своеасаблівая паэтызацыя апісанняў убачанага здзяйсняецца не без дапамогі роднага, а часам і фальклорнага элемента. Так, інфармацыйнасць тэксту сагрэта аўтарскім успрыняццем: рака Іардан параўноўваецца з украінскай ракою Случчу, характарыстыка Фаворскай гары даецца праз упадабненне яе са стогам і інш. З народнага эмацыянальна-пачуццёвага асэнсавання рэчаіснасці былі перанесены ў аўтарскі твор і пастаянныя эпітэты: *добрии человеци – добрыи делы – доброе вино, истина крива, слезами теплыми, светло и чюдно, хитро и дивно, красно зело и хитро, путь тяжек и страшен зело, лес велик и част, вода студена зело, место равно на ниве, богат вельми, лукаво течет и бистро вельми, красотою и добром несказанна, горы красни* і інш. Як бачым, фальклорны элемент у «Хаджэнні…» найперш раскрываецца менавіта праз эпітэты. А як падкрэсліў прызнаны спецыяліст у галіне паэтыкі мастацкага твора А. Весялоўскі, «гісторыя эпітэта – гэта гісторыя паэтычнага стылю ў скарочаным выглядзе» [2, *58*].

Высвятляючы пытанні прысутнасці элементаў вуснай народнай творчасці ў тэксце «Хаджэння…», пераконваемся, што ёсць усе падставы гаварыць пра фальклярызм «Хаджэння…», хаця сувязь з фальклорам тут і не выяўляецца праз канкрэтны зварот да пэўных фальклорных жанраў. І калі сувязь «Хаджэння…» з фальклорам прасочваюцца

не праз сюжэтныя перыпетыі, а на зрэзе выкарыстання асобных выяўленчых сродкаў пісьма, то характарыстыка ўплыву «Хаджэння…» на вусную народную творчасць ажыццяўляецца ў адваротным парадку. Дарэчным тут будзе прыгадаць хаця б рускую народную быліну «О сорока каляках», якая ўзнікла не без уплыву пашыранага ў народзе тэкста «Хаджэння…». «Дородные молодцы» з быліны, як і ігумен Даніла, рушылі ў дарогу, каб «Святой святыне помолиться, Господню гробу приложиться, // Во Ердань-реке искупатися».

Аналіз «Хаджэння…» з'яўляецца цікавай ілюстрацыяй да сцвярджэння, выказанага даследчыкам М. Тычынам, пра расшыраны характар паняцця фальклорызму. Сувязь арыгінальнага тэксту з вуснай народнай творчасцю можа адбывацца не праз непасрэдны зварот да канкрэтных фальклорных жанравых разнавіднасцей, а на так званым побытавым, лінгвістычным, гісторыяграфічным узроўнях [7, *657*].

Такім чынам, разгляд тэмы «Хаджэнне…» і фальклор» дае падставы зрабіць наступныя высновы. Як і ў фальклоры, у «Хаджэнні…» нацыянальныя адметнасці выяўляюцца праз глыбінную гуманістычную скіраванасць твора. У тэксце ігумена Данілы сувязь з роднай культурай раскрываецца і праз мастацкае мысленне. Гэта знаходзіць свае праявы як у асаблівасцях асацыятыўнага раду, так і праз зварот да роднага для аўтара фальклорнага лексічнага пласта, праз стылёвае падабенства з фальклорнымі граматычнымі мадэлямі. Паэтычны стыль «Хаджэння…» не ўступае ў «дысанансную неўзгоджанасць» з дзелавітай канкрэтнасцю аповеду ігумена. Усе адзначаныя элементы ўведзены аўтарам у твор ва ўзважаных прапорцыях, што стварае знітаванасць мастацкай структуры тэксту.

ЛІТАРАТУРА

1. Анталогія даўняй беларускай літаратуры. XI – першая палова XVIII стагоддзя. Мн., 2003.

2. *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета. // Собр. соч. СПб, 1913. Т. 1.

3. *Водовозов В. В.* «Хождение» Даниила и первый крестовый поход. // Русская литература и устное народное творчество. М., 1962, № 178.

4. Житье и хоженье Данила Русьскыя земли игумена // Библиотека литературы Древней Руси: в 20 т. СПб., 1997. Т.4: XII век.

5. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

6. Українська література у портретах і довідках: довідник. К., 2000.

7. Фальклорызм (другое існаванне фальклору) // Беларускі фальклор: энцыкл. Мн., 2006. Т. 2.

Павел Навойчык

АДЛЮСТРАВАННЕ МАРАЛЬНЫХ КАТЭГОРЫЙ ДАБРА І ЗЛА Ў АПАВЯДАННІ В. БЫКАВА «ЖОЎТЫ ПЯСОЧАК»

Проза В. Быкава 90-х гадоў XX ст. прыкметна адрозніваецца ад таго, што пісалася ім раней. Змены закранулі і тэматыку, і форму твора: пісьменнік звярнуўся да асэнсавання быцця чалавека пераважна ў мірныя перыяды, выкарыстоўваючы для гэтага такі жанр малой прозы, як прыпавесць. Ва ўмовах, калі літаратуру напаўняюць творы невысокага мастацкага ўзроўню, разлічаныя на чытача, не вельмі заклапочанага праблемамі духоўнага жыцця, В. Быкаў застаецца на вышыні. З ім можна не пагаджацца ў поглядах і ацэнках, аднак у мастацкай пераканаўчасці і глыбіні ўзнятых праблем сумнявацца не даводзіцца. Апошняя акалічнасць прымушае нас сёння, як і ва ўсе мінулыя гады, чытаць Быкава ўдумліва. Ад праблемы маральнага выбару героя пісьменнік звяртаецца да асэнсавання жыцця ў часы даваенныя – калектывізацыі, а то і больш раннія – станаўлення савецкай улады. І цяпер прадметам даследавання становяцца не паводзіны героя ў пэўных складаных абставінах, а выяўленне на прыкладзе асобнага чалавека жыццёвых асноў усяго грамадства. Пісьменнік зыходзіць з таго, што ў савецкай дзяржаве ў мінулыя перыяды была кардынальна парушана сістэма агульначалавечых маральных каштоўнасцей. У сваіх апавяданнях ён імкнецца паказаць, як гэтая дэфармацыя паўплывала на жыццё чалавека: быт, мараль, светапогляд.

У апавяданні «Жоўты пясочак» і іншых творах В. Быкава 80-х – 90-х гадоў мінулага стагоддзя даваенны перыяд савецкай рэчаіснасці паказаны як час панавання зла, несправядлівасці. Калектывізацыя і раскулачванне, барацьба з «ворагамі народа» былі адмысловай формай сапраўднай вайны дзяржавы супраць сваіх грамадзян. Трагізм вобраза Хведара Роўбы («Аблава») ў тым, што яго родны сын, узначаліўшы аблаву, знішчыў у душы бацькі ўсякае спадзяванне на існаванне справядлівасці. Дабраахвотная гібель Роўбы ў багне – ужо не маральная перамога героя, як у ваенных творах Быкава (параўнаем, да прыкладу, са смерцю Сотнікава з аднайменнай аповесці), таму што Роўба не адстойвае і не сцвярджае высокіх маральных каштоўнасцей (патрыятызму, гуманізму і да т. п.). Хведар «проста» не бачыць далейшага сэнсу

свайго жыцця. Яму няма куды ўцякаць: сын палюе на бацьку – асновы маралі знішчаны! Як і навошта жыць?

У гэтым кірунку – асэнсавання дэфармацыі маралі ў савецкай дзяржаве, калі жыццё аказваецца пазбаўлена спрадвечнага сэнсу і спрадвечных каштоўнасцей, і адбываецца эвалюцыя творчасці В. Быкава ў апошняе дзесяцігоддзе ХХ ст. Паводле слушнай заўвагі В. Локун, «проза сярэдзіны і другой паловы 90-х адлюстроўвае абсурд як з’яву ўсёпаглынальную і неперможную <…> Матыў бунту знікне ў апавяданні «Жоўты пясочак» [2, *202*].

Трагедыйнае гучанне быкаўскай прозы становіцца ўсеахопным. Калі ў ранейшых творах увасабленнем зла была вайна, фашысты, з якімі можна і трэба было змагацца (што і рабілі кожны па-свойму: Сцепаніда, Сотнікаў і інш.), то цяпер пісьменнік выносіць дзеянне апавядання (аповесці) за межы ваеннага перыяду. У новых абставінах смерць, гібель героя перастае быць актам пратэсту і маральнай перамогі над злом, якое стала ўсюдыісным і ўспрымаецца як непазбежная норма мірнага быту. Супрацьстаяць ёй героі новых твораў В. Быкава нават не збіраюцца! Бессэнсоўнасць якой бы тое ні было барацьбы пісьменнік паказвае ў апавяданні «Сцяна»: герой твора, дзякуючы неймаверным высілкам, неспатольнай празе жыцця, робіць лаз скрозь турэмную сцяну, аднак трапляе не на волю, а… у турэмны падворак з шыбеніцай. Гэтая метафара прадчуваецца, дамысліваецца таксама ў аповесці «На Чорных лядах» – жыццё, гуманна падоранае сябрамі самаму маладому змагару, цалкам верагодна апынецца працягам яго пакут. Хутчэй за ўсё яго чакаюць арышт, высылка, расстрэл.

У апавяданні «Жоўты пясочак» В. Быкаў па-майстэрску знітаваў некалькі чалавечых лёсаў у адной кароценькай дарозе – ад турмы НКУС да месца расстрэлу. Разам з тым, гэта вельмі доўгая дарога – ад жыцця да смерці. У класічным варыянце падчас такой дарогі герой падводзіць своеасаблівы рахунак сумлення: асэнсоўвае свае пралікі і здабыткі. Не выключэнне і дадзены твор. «Прысутнасць» аўтара пры гэтым мінімальная. Ён імкнецца да паказу падзей вачамі персанажаў твора, раскрывае мінулае сваіх герояў у іх жа ацэнках, што паклікана пераканаць чытача ў шчырасці і праўдзівасці створанага сюжэта.

На першы погляд парадаксальна, але ніхто з герояў не працівіцца той несправядлівасці, якая з імі адбываецца. Яны пакорліва прынялі

логіку навязанага ім жыцця і, як зачараваныя, паслухмяна выконваюць самыя бязглуздыя загады ўлады. У апошняй сваёй дарозе да месца расстрэлу толькі крымінальнік Зайкоўскі адмаўляецца выцягваць машыну з гразі. Астатнія ж старанна выконваюць загад ка́та-нкусаўца Косцікава. Адсутнасць пратэсту з боку несправядліва асуджаных выяўляе сутнасць трагізму. Іх смерць не з'яўляецца бунтам. Гэта… паслухмянае выкананне савецкімі грамадзянамі свайго грамадзянскага абавязку – іх аб'явілі «ворагамі народа», і яны падпарадкоўваюцца, хаця і не згодныя з прысудам. Нават перадсмяротнае жаданне Сурвілы быць пахаваным ў асобнай яме, яго кароткая адчайная інвектыва – не пратэст супраць несправядлівасці, а крыўда, свайго роду роспачная канвульсія духу. Каб бунтаваць, трэба выразна ўсведамляць, што ўлада не памылілася, ўраўняўшы ў перадсмяротнай шарэнзе крымінальніка і паэта, хлебароба і рабочага, былога белагвардзейца і чэкіста. «Час настаў, відаць, зусім непрыдатны ні для тых, ні для іншых», – слушна заўважае Валяр'янаў.

«Непрыдатнасць» часу абумоўлена кардынальнай пераарыентацыяй маральнай каардынаты дабра і зла. Паводле норм агульначалавечай маралі, дабром з'яўляецца ўсё, што ідзе на карысць чалавеку, умацоўвае яго духоўна і фізічна, робіць шчаслівым. Усё ж, што шкодзіць шчасцю чалавека, ёсць зло. У ідэале, задача дзяржавы – быць на абароне жыцця, шчасця сваіх грамадзян як найвышэйшай каштоўнасці ад праяў зла. Аднак паводле тагачаснай ідэалогіі савецкай дзяржавы самай вялікай яе каштоўнасцю з'яўляецца… сама дзяржава, а людзі – усяго толькі «вінцікі» дзяржаўнай машыны. Гэтай падменай і тлумачыцца абсурднасць усяго, што чыніцца ў жыцці савецкіх людзей. Паводле новых норм, спрадвечнае дабро становіцца злом, за якое людзі церпяць самае жорсткае пакаранне – іх пазбаўляюць жыцця.

Да такога вываду можна прыйсці, калі сістэматызаваць вобразы герояў апавядання паводле гісторыі іх узаемастасункаў з дзяржавай. Усіх персанажаў можна падзяліць на тры групы: 1) уладзе не супрацьстаялі, але імкнуліся ад яе адмежавацца (Аўтух Казёл, Валяр'янаў); 2) уладу падтрымлівалі (Шастак, Фэлікс Гром); 3) былі «рычагамі» ўлады (Сурвіла, Косцікаў). Асобна стаіць вобраз крымінальніка Зайкоўскага, для якога любая ўлада непрымальная.

Вобразы першай групы даюць чытачу магчымасць убачыць ступень дэфармаванасці маралі ў савецкім грамадстве. Сумленная праца

на сваім надзеле зямлі, імкненне самастойна пракарміць сябе і сваю сям'ю ніколі раней не былі злачынствам, цяпер жа Аўтуха выжываюць, лічаць «варожым элементам» толькі за тое, што ён не прымае новыя калектыўныя формы гаспадарання. Такім чынам, быць самастойным, быць незалежным ад улады ў савецкай дзяржаве становіцца недапушчальным злом.

Ракавым для Валяр'янава становіцца факт атрымання пасылкі з-за мяжы. Прымаць добраахвотную дапамогу бліжняга ніколі не было злачынствам, аднак гэта дае падставы прадстаўнікам улады падазраваць Валер'янава ў шпіянажы супраць Савецкага Саюза. Па гэтай простай прычыне – недавер чалавеку – аказваецца магчымым залічыць яго да ворагаў і расстраляць.

Вобразы другой групы сведчаць, наколькі абыякавая дзяржава да сваіх грамадзян. Віна Фэлікса Грома хоць крыху абазначана: ён пісаў вершы на беларускай мове. І хаця славіў новы лад, але ж пісаў на роднай мове, а гэта ўжо небяспечна, таму што развіццё нацыянальнай культуры прадугледжвае абуджэнне ў чалавеку пачуцця годнасці, можа весці да адасобленасці розных нацый у дзяржаве. Пісьменнік завастрае абсурднасць сітуацыі, мімаходзь заўважаючы, што на роднай мове Фэлікс пачаў пісаць выпадкова, аб чым ён цяпер вельмі шкадуе: «Не адразу і, мабыць, толькі тут, у турме, Фэлікс зразумеў, што трапіў у пастку не таму, што пачаў пісаць вершы, а што пачаў іх пісаць пабеларуску. Расейскія вершы не выклікалі да сябе і дзясятай долі тае ўвагі з боку рэдактараў і крытыкаў, якую выклікалі беларускія. І ён думаў цяпер, які д'ябал падбіў яго да паэзіі, тым больш – беларускай. Калі папраўдзе, дык ён нашмат больш падабаў расейскую – Пушкіна, Лермантава і асабліва Фета. Але пісаць так, як некалі пісаў Фет, было немагчыма, яго засьмяялі б свае ж сябры-камсамольцы» [1].

Цяжэй вытлумачыць, за што атрымаў «расстрэльны» прысуд Шастак. Сумленны працаўнік, камуніст, ён нават у турме старанна дапамагае рабоце следчых, аднак усё адно аказваецца ў адной кагорце з тымі, хто не ўпісваецца ў ідэалагічныя каноны новага часу. Каб зразумець логіку карнай машыны, трэба разглядаць вобраз Шастака ў адной групе з нкусаўцамі Сурвілам і Касцікавым. Апошні пакуль яшчэ застаецца выканаўцам прысуду, але няма ніякіх гарантый, што заўтра-паслязаўтра ён не акажацца ў ліку асуджаных. Прычына таму – унутраныя

законы жыцця дзяржавы. Як пачварны цмок, рэпрэсіўны апарат знішчае людзей не за іх правіны, а таму што... гэта яго «работа», на тое ён і запушчаны. Для дзяржавы, заснаванай на запалохванні людзей, няважна сапраўдная вінаватасць кожнага з асуджаных. Каб трапіць у жорны карнай машыны не патрэбна ніякіх асаблівых прычын, дастаткова проста жыць у гэтай дзяржаве.

Паводле В. Быкава, жорсткасць у дачыненні да герояў першай групы выяўляе ідэалагічныя дамінанты тагачаснага рэжыму, што дае падставы гаварыць аб карэннай пераарыентацыі маральнай каардынаты, калі адвечныя маральныя каштоўнасці пачынаюць разглядацца як зло. Расстрэл персанажаў другой групы сведчыць пра абыякавасць прадстаўнікоў новай улады да чалавека. Індывідуум перастае ўспрымацца як асоба, а застаецца толькі як функцыя, якую ён можа выконваць. І, нарэшце, трэцяя група – непасрэдныя выканаўцы. Учарашнія калегі Сурвіла і Косцікаў сёння выступаюць у розных ролях: асуджанага і ката. Аўтар падкрэслівае: між імі няма нічога варожага. Косцікаў не лічыць былога калегу злачынцам, нават спачувае яму, але вымушаны выканаць прысуд. Ён стараецца не думаць, што на месцы Сурвілы заўтра акажацца сам. Жахлівая праўда часу заключаецца ў тым, што смяротны прысуд калегу – не памылка і не сведчанне прынцыповасці карнага апарату. Усё больш проста і банальна. Для новага рэжыму адсутнічаюць маральныя забароны. Ён запраграміраваны на знішчэнне. «Чыстка» сярод сваіх дапамагае трымаць усіх работнікаў у пакорлівасці.

Такім чынам, абсурднасць сітуацыі выяўляе безвыходнасць становішча, у якім аказаўся чалавек. Ніхто і нішто не можа засцерагчы яго ад зла. Чалавек змушаны скарыцца. Найбольш яркае ўвасабленне гэтая ідэя знаходзіць у сцэне з выцягваннем машыны з гразі. Парадаксальна, але толькі крымінальнік Зайкоўскі паводзіць сябе адэкватна, іншыя ж выклікаюць здзіўленне чытача: чаму не ўцякаюць? Навошта так старанна выпіхваюць машыну з лужыны? Гэтай сцэнай пісьменнік падкрэслівае, наколькі дэфармавалася светаўспрыманне савецкіх людзей. Яны прынялі новыя ўмовы жыцця як норму і пакорліва цягнулі лямку свайго пакутнага жыцця, дазваляючы дзяржаве здзекавацца з сябе.

Пакорлівасць і пакутнасць – вызначальныя рысы прозы В. Быкава канца ХХ ст. Калі прыгадаць, то героі-пакутнікі не новыя тыпы ў беларускай літаратуры. Яшчэ ў нашаніўскі перыяд беларускі чытач звык

да вобраза мужыка, несправядліва скрыўджанага лёсам. Ён без асаблівых змен «вандраваў» з твора ў твор і малавядомых аўтараў, і нават класікаў, а пазней быў таленавіта ўвасоблены М. Гарэцкім у вобразе Хомкі («Ціхая плынь»). У лёсе Хомкі лёгка пазнаецца біблейскі «бедны Лазар». Аднак калі ў творах нашаніўскіх аўтараў трагізм жыцця мужыка-беларуса выяўляўся ў фізічнай немагчымасці яго шчаслівага, матэрыяльна забяспечанага жыцця, то ў творах В. Быкава 90-х трагізм заключаецца ў тым, што ў гэты перыяд мараль як сукупнасць норм паводзін чалавека ў грамадстве катастрафічна дэфармавалася. Жыццё людзей абясцэнілася настолькі, а расправа над невінаватымі набрала такіх памераў, што стала «работай». Сапраўды, пісьменнік нібыта наўмысна падкрэсліваў будзённасць расстрэлу. «Здаецца, нескладаная работа, але штодня адно й тое ж. Вязуць і вязуць, нібы баранаў, калі таму будзе канец?» [1] – стомлена разважае Косцікаў. Згадка пра паслухмяных «баранаў» – не толькі прастамоўнае грубаватае параўнанне. Яна пераклікаецца з вобразамі біблейскіх ахвярных ягнят, якіх забівалі на адкупленне грахоў чалавека перад Богам. Вось толькі ягнят для ахвяры стала замала, сусветнае зло патрабавала найвышэйшай ахвяры – чалавечай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Быкаў, В.* Жоўты пясочак. [Электр. рэсурс]. http://bykau.com/works/piasocak.htm

2. *Локун, В. І.* Васіль Быкаў у кантэксце славянскіх літаратур. Мн., 2005.

Таццяна Кабржыцкая

ЭТНАКУЛЬТУРНЫ МАТЫЎ ПАБРАЦІМСТВА ЯК АДНА З ІДЭЙНЫХ ДАМІНАНТАЎ ТВОРА ЛЕСІ УКРАІНКІ «ВІЛА-ПОСЕСТРА»

Назва твора Лесі Украінкі ў гэтым тэксце падаецца па-украінску – *«Віла-посестра».* І гэта невыпадкова. Звернем увагу на тое, што ў назве паэтэса выкарыстала, можна лічыць, уласны амаль што неалагізм – *посестра*. І абавязак перакладчыка, ацаніўшы ідэйна-эстэтычнае напаўненне гэтага неалагізма, сродкамі роднай мовы стварыць адэкватны эквівалент. Відавочна, ставячы сабе за мэту перадаць сэнс назвы хаця б у агульных рысах, а таксама захаваць рытмамелодыку верша, слова *посестра* можна было б перакласці як *сястроўка*, або *сяброўка*. Аднак

назва твора звязаная з арыгінальнай з'явай украінскай этнакультуры. Менавіта гэта акалічнасць прымушае нас яшчэ раз задумацца над перакладам канкрэтнага слова і шырэй – над асаблівасцямі перакладу з блізкароднасных моў. Пры перакладзе літаратур народаў, аддаленых ад беларусаў геаграфічна, па ментальнасці і г. д., складанасці перадачы сэнсу ў падобных выпадках вырашаліся б праз дадатковае тлумачэнне слова, скажам, у прытэкставай зносцы. Беларусы тыпалагічна блізкія ўкраінцам і па гісторыі, і па культуры. Аднак у беларускай этнакультуры не сустракаюцца жыццёвыя сітуацыі, якія б стваралі калізіі *пасястроўства.* І таму слова *посестра,* калі выкарыстаць ў беларускім перакладзе названыя вышэй лексемы *сястроўка*, або *сяброўка*, не будзе раскрыта ва ўсёй складанай паўнаце яго ідэйна-эстэтычнага напаўнення. Відавочна, перакладазнаўчая задача стымулюе краіназнаўчы кірунак аналізу аўтарскага тэксту.

Лексема *посестра* ўзнікла ў творчай лабараторыі Лесі Украінкі па аналогіі да паняцця *пабрацімства*. Юнак з твора Лесі Украінкі знайшоў у гарах вілу,

Обмінявся з нею пірначами,
Цілував її в обличчя біле,
Стиснув руку і назвав: посестро,
А вона яго: мій побратиме… [5, *85*].

Украінцы здаўна практыкуюць у шырокім народным ужытку звычай пабрацімства, які выяўляецца ў замацаванні сяброўскіх адносін праз параўнанне гэтых адносін са стасункамі і пачуццямі, якімі пазначаны сувязі паміж роднымі братамі. Паводле гісторыка М. Кастамарава, пабрацімства – заяўленыя брацкія адносіны – ўваходзіла ў сістэму ўзаемадачыненняў паміж людзьмі яшчэ ў старажытныя часы, практыкавалася нават праславянамі. У дыялогах грэчаскага філосафа Лукіяна сустракаюцца аповеды пра скіфаў, якія спецыяльна ўкладалі паміж сабою саюзы дружбы.

Як народны скарб успрымаецца пабрацімства на Украіне і сёння, паколькі лічыцца, што гэты святы атрыбут нацыянальнай гісторыі падсвечаны звыцяжнай, гераічнай славай казакоў-запарожцаў. Уводзяць у свядомасць маладых украінцаў паняцце *пабрацімства* і навукоўцы. Вось як, напрыклад, тлумачыцца *пабрацімства* ў даведачнай украіназнаўчай літаратуры, адрасаванай школьнікам. Як вядома, запарожцы, у

пераважнай большасці, не мелі магчымасці мець сем'і, паколькі знаходзіліся шмат часу ў паходах. «Іх пастаянна чакала небяспека смерці. Аднак казак меў душу і сэрца, адчуваў неабходнасць да кагосьці прытуліцца. Таму на Сечы часта звярталіся да пабрацімства. Двое казакоў абяцалі пры гэтым клапаціцца адзін пра аднаго, вызваляць і нават ахвяраваць сваім жыццём дзеля другога, калі гэта будзе неабходна. Каб дружба мела сілу закона, ішлі ў царкву і давалі там урачыстую клятву («запаветнае слова»). Пасля гэтага яны слухалі малітву, дарылі адзін аднаму крыжы і абразы, тройчы цалаваліся і станавіліся ад гэтай хвіліны як родныя браты да канца жыцця» [2, *198–199*].

Ва ўмовах царскага ўціску нацыянальна-вызваленчых рухаў, якія выспявалі ў Расійскай імперыі, Леся Украінка не магла напрамую апеліраваць ў сваёй творчасці да нацыянальнай гісторыі. Таму, як вядома, яна шырока звярталася да мастацкіх прыёмаў алюзій і алегорый, карысталася матэрыялам з сусветнай гісторыі, найчасцей – з гісторыі старажытнага Усходу, Грэцыі, Рыма. Сюжэтныя ж калізіі твора *«Віла-посестра»* пабудаваны, як лічыцца, найперш, на сербскім фальклоры. Юнак – герой твора Лесі Украінкі – гэта не проста малады па ўзросту чалавек. Ён прыйшоў у тэкст твора Лесі Украінкі з юнацкіх, гераічных песень сербаў, якія былі створаны ў выніку лёсавызначальнай для Сербіі бітвы пры Косава. На гэта неаднойчы звярталі ўвагу лесезнаўцы, найперш вучоны, пісьменнік, перакладчык М. Драй-Хмара. Аднак ступень аўтарскай прысутнасці ў запазычаных сюжэтных матывах, шматузроўневыя інтэрпрэтацыі Лесей Украінкай іншаславянскай народнай творчасці яшчэ чакаюць свайго даследчыка.

У межах нашага даклада спынім увагу ізноў-такі на назве твора. Ідэя пабрацімства, зашыфраваная ў назве як чыннік украінскай нацыянальнай ідэі, магла б рэалізавацца праз узаемадзеянне двух юнакоў. Аднак такі ход падаўся паэтэсе больш традыцыйным.

Не знайшов юнак з ким побрататись,
Не знайшов між хлопців побратима,
Не знайшов межи дівчат посестри,
А надибав вілу білу в горах [5, *86*].

Віла – горная русалка. Сутыкненне пачаткаў мужчынскага (*юнак)* і жаночага (*віла)* далі паэтэсе магчымасць стварыць больш напружаныя, драматызаваныя сюжэтныя калізіі. На такую «кампаноўку», расста-

ноўку дзейных асоб паэтэсу скіроўвалі законы стварэння мастацкага тэксту. Спынімся на кульмінацыі твора – *віла* забівае *юнака* – і ўбачым логіку такога, на першы погляд неспадзяванага, развіцця сюжэта. Абумоўленасць гэта прачытваецца і з боку філалагічна-культуралагічнага, і ў святле ідэйна-выхаваўчым. Падкрэслім, паміж *юнаком* і *вілай* не было кахання, іхнія ўзаемаадносіны былі сфарміраваны на падставе *пабрацімства*, а яно мела свае правы і абавязкі. Як мы толькі што вызначылі, кожны з пабрацімаў быў звязаны абяцаннем ахвяраваць сваім жыццём адзін у імя другога. У творы Лесі Украінкі абываецца акт адваротнага характару. Віла не ахвяруе сабою, а пазбаўляе жыцця свайго сябра. І пры гэтым, на што варта звярнуць асаблівую ўвагу, фінальная сцэна твора апісана светлымі фарбамі.

Погребовий спів заводить віла –
Люди кажуть: «Грім весняний чутно».
Сьози ронить віла в лютім горі –
Люди кажуть: «Се весняний дощик».
Ходять в горах світляні веселки,
По долинах оживають ріки,
В полонинах трави ярі сходять,
І велика понадхмарна туга
Нам на землю радістю спадає [5, *92*].

Кантрастнасць настрою, аптымістычнасць канцоўкі твора ўзнікае неспадзявана. Гэтым аўтарка прымушае чытача засяродзіцца на прачытаным, заглыбіцца ў сэнс сваёй адкрытай і патаемнай задумы. Віла, не зважаючы на душэўную прыязнасць да юнака (яна ж, валодаючы надзвычайнай сілай, вызваліла юнака з цямніцы!), забівае яго. Забівае, бо ён, паранены, знямогся ў барацьбе, адбыўшы пакаранне ў турме, страціў колішнюю сілу духу і веру ў перамогу.

Літаратурны кантэкст паэтычнага твора Лесі Украінкі дапамагае спасцігнуць ідэйную скіраванасць паэмы «*Віла-посестра».* Асабліва дарэчным нам падаецца супастаўленне ў гэтым плане паэмы з вершам Лесі Украінкі «Slavus-sklavus» – «Славянін-раб».

Тепер, куди не глянь, усюди слов'янин
На себе самохіть кладе кайдани,
І люди кажуть всі: варт він свого ярма,
Дивіться, як покірно тягне рало!

Ні, йменння слов'янина недарма
Синонімом раба між людьми стало! [4, *157*].

Названы верш прачытваецца як маналог пра ганьбу, да якой прыводзіць пакорлівасць. Леся Украінка заклікала ўсёй сваёй творчасцю да няспыннага змагання. Яна клапацілася, каб славяне – у разгледжаных творах гэта і сербы, і ўкраінцы – не схіляліся долу ў надзеі праз пакору знайсці паразуменне з ворагам. Таму і забівае віла юнака, што ён страціў колішнюю веру ў перамогу. За такімі ваякамі не было і не магло быць гістарычнай перспектывы. І прыклад яго маральнага заняпаду быў не варты пераймання і для сучаснікаў, і для наступных пакаленняў. Забіваючы юнака, віла знішчыла тую ідэю, якая сёння, услед за паэмай А. Міцкевіча «Конрад Валенрод», атрымала назву *валенрадызм*. Выпісваючы ўзаемаадносіны вілы і юнака, паэтэса «дазволіла» віле на правах *посестри* знішчыць юнака фізічна. Яе ўчынак знішчыў саму ідэю здрады і пакоры. Менавіта таму ў творы «асабістае гора» пераўтвараецца ў «грамадскі ўздым» і «велика понадхмарна туга… на землю радістю спадає».

Аднак вернемся да разгляду фальклорна-культуралагічнага кантэксту твора Лесі Украінкі, які рэалізаваўся як праз нацыянальную мастацкую канкрэтыку, так і праз запазычанае, экзатычнае. Зразумела, незвычайнасцю, арыгінальнасцю сюжэт твора не ў апошнюю чаргу абавязаны фантасмагарычнаму вобразу вілы. Гэты фальклорна-міфалагічны персанаж сустракаецца не толькі ў народных вераваннях сербаў, але і ў балгараў, іншых паўднёва-славянскіх народаў. Вілы – багіні лёсу. Пастаянны эпітэт *белая,* якім характарызуе сваю гераіню паэтэса, скіраваны ў творы падкрэсліць станоўчыя якасці натуры вілы, яе высакароднасць. У энцыклапедыі «Мифы народов мира» чытаем адносна вілы, паміж іншым, і наступнае: «К людям вилы, особенно к мужчинам, относятся дружелюбно, помогают обиженным и сиротам. Если разгневать вилу, она может жестоко наказать, даже убить…» [1, *236*].

Такім чынам, мы маем усе падставы адзначыць, што твор Лесі Украінкі *«Віла-посестра»* характарызуецца адзінствам зместу і формы, у ім усё падначалена законам мастацтва. Паэтэсе ўдалося спалучыць жыццёвую праўду з мастацкай праўдай. Паэма «*Віла-посестра»* раскрывае перад чытачом майстэрства Лесі Украінкі

ў гарманічным паяднанні ідэйнай накіраванасці твора з эстэтыкай яго афармлення.

Ідэйны канцэпт з твора *«Віла-посестра»* знайшоў сваё далейшае жыццё. Так, у прыватнасці, саму Лесю Украінку даследчыкі характарызуюць як «*посестру* Спартака і Роберта Бруса» [3, *318*].

ЛІТАРАТУРА

1. Мифы народов мира: энцикл. в 2 т. М., 1980. Т. 1.

2. *Потапенко О. І., Кузьменко В. І.* Шкільний словник з українознавства. Київ, 1995.

3. Словник української мови. Київ, 1976. Т. 7.

4. *Українка Леся*. Твори: в 10 т. Київ, 1963. Т. 1.

5. *Українка Леся*. Твори: в 10 т. Київ, 1963. Т. 2.

Любовь Соболева

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО

В статье анализируется структура поэтического текста, принадлежащего Иосифу Бродскому и представляющего собой перевод стихотворения патриарха английской поэзии У. Х. Одена. Предметом анализа являются лексико-семантические средства создания цельности текста и некоторые закономерности формирования его семантической структуры. Особое внимание уделяется роли концептуальных оппозиций в создании смысловой динамики текста.

Stop all the clocks, cut off the telephone
W.H. Auden

Часы останови, забудь про телефон
И бобику дай кость, чтобы не тявкал он.

Накрой чехлом рояль; под барабана дробь
И всхлипыванья пусть теперь выносят гроб.

Пускай аэроплан, свой объясняя вой,
Начертит в небесах «Он мёртв» над головой,
И лебедь в бабочку из крепа спрячет грусть,
Регулировщики – в перчатках чёрных пусть.

Он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток,
Мой шестидневный труд, мой выходной восторг,
Слова и их мотив, местоимений сплав.
Любви, считал я, нет конца. Я был не прав.

Созвездья погаси и больше не смотри
Вверх. Упакуй луну и солнце разбери,
Слей в чашку океан, лес чисто подмети.
Отныне ничего в нём больше не найти.

В тексте стихотворения с ярко выраженными романтическими мотивами выделяются и структурируются в виде оппозиций концепты разной степени обобщенности: ‘жизнь – смерть’; ‘присвоение – отчуждение’; ‘эмоциональное – рациональное’; пространство (пространство внутреннего мира человека – пространство вселенной); движение (перемещение в пространстве – изменение во времени).

1. Оппозиция ‘жизнь – смерть’.

В тексте осуществляется транспозиция сущностных признаков разных явлений: а) время описывается в терминах движения, перемещения в пространстве *(часы останови)*; б) потенциальное перемещение в пространстве, то есть движение звуковой волны описывается через призму памяти: психологического феномена, связанного с категорией времени *(забудь про телефон)*; в) символом прекращения недискретного звучания является ограничение в пространстве *(накрой чехлом рояль)*; г) смерть – конечный предел существования во времени и пространстве – связывается с двумя противоположными тенденциями: ограничением личностного пространства и преодолением замкнутого пространства дома.

В сознании индоевропейцев смерть понимается как прорыв в иной, внешний, мир из того замкнутого пространства, в котором осуществляется жизнь, поэтому в лексемах разных индоевропейских языков с представлениями о смерти соотносится семантика отверстия в разных ее вариантах (яма, окно, дверь, сосуд). Данные индоевропейских языков свидетельствуют, что в основе разных типов номинаций смерти лежат пространственные представления, но с отрицательной предметной коннотацией (пустое пространство, отдаленность в пространстве (частное проявление отчуждения), статика). Смерть осознается как некая периферия в пространстве, а слова

со значением ‘рядом’, ‘не в центре’, ‘на периферии’ обычно связаны со значением ‘зло’.

Можно выделить несколько тематических подгрупп фразеологизмов со значением «умереть», включающих в свою семантику сему ‘пространство’: 1. Собственно движение: ***сойти со сцены, выйти в тираж, сыграть в ящик, отправиться в елисейские поля***; 2. Уход из жизни: ***уйти из жизни, оставить жизнь, уйти от нас***; 3. Уход из земного мира: ***покинуть <белый> свет, отойти от мира <сего>***; 4. Переход к новой жизни: ***отойти (переселиться) в лучшую (будущую) жизнь***; 5. Переход в другой локус: а) уход в другой мир: ***отправиться (отойти) на тот свет, уйти (удалиться, отойти) в иной (загробный) мир***; б) уход к богу: ***уйти на ниву божию, бог прибрал***; в) уход к предкам: ***отправиться к праотцам***; г) движение вверх по вертикали: ***отойти (скрыться) в горний мир (в горнюю обитель)***; д) движение вниз по вертикали, уход в землю: ***лечь в гроб (в могилу), лечь (уйти) в землю, сойти в могилу (в гроб)***; 6. Движение отдельных частей человеческого тела: ***закрыть глаза, смежить глаза (очи); протянуть (вытянуть) ноги (ножки), задрать ноги; откинуть (отбросить) копыта <на сторону>, с копыльев (с копыт) долой; откинуть (отбросить) сандалии, откинуть штиблеты; сложить кости***; 7. отделение души от тела: ***отдать богу душу, испустить (выпустить) дух, испустить последний вздох, дух вон*** (отделение души от тела представляется, как выход из замкнутого пространства, причем душа выходит из тела разными путями: через нос, рот, горло, кости /*серб.*/; через зубы, ногти /*болг.*/; через локоть /*чешск.*/ [14, *229–234*]); 8. Конечный предел жизни: ***кончить жизнь (век), отдать концы***; 9. Смерть как сон (статика): ***заснуть (почить, уснуть) вечным (последним, мертвым) сном, уснуть на веки веков***, ***заснуть (уснуть) вечным (последним, могильным) сном***; 10. Пересечение пространственных и временных представлений: ***отойти (переселиться) в вечность, отойти к вечному блаженству*** [13, *113–114*].

Смерть – «одно из главных понятий мифологической картины мира»; момент перехода человека… в потусторонний мир; граница между ‘этим миром’ и ‘тем светом’; основное содержание и характеристика ‘того света’ [7, *358–359*]. Жизнь осознается как изначальная точка отсчета. Смерть – это предел жизни и точка отсчета новой фор-

мы существования. Понятия ‘смерть’ изначально связано с понятиями ‘время’, ‘пространство’, ‘движение’, ‘предельность’. Жизнь существует как оппозиция смерти и обладает ценностью благодаря смертному пределу. Поэтому понятие ‘смерть’ служит средством выражения предельной степени проявления материальных, эмоциональных и ментальных явлений (***смертельное оскорбление, смертельная обида, смертельная тоска, смертельная усталость…***) [см. 8–10].

Проявлением жизни является активность, движение (изменение положения в пространстве). Пространственная семантика лежит в основе понимания жизни как пути: *русск.* ***жизнь прожить – не поле перейти***; *белор.* ***жыццё пражыць – не поле перайсці***; *серб.* ***~ није живот поље прећи***; *словац. ср.* ***život nie je prechádzka ružovým sadom*** / *букв.* ***život prežiť – nie je pole prejsť***/; *укр.* ***~ вік прожить – не поле перейти***; *чеш. ср.* ***život není procházka růžovým sadem***; *англ. ср.* ***life is not all beer and skittles*** [см. 4]. В народном сознании смерть является конечной целью жизненного пути и понимается как нечто неизбежное и неотвратимое: *русск.* ***все под богом ходим***; *белор.* ***усе пад богам ходзім***; *болг. ср.* ***то като дойде, не пита***; *ср.* ***никой не е застрахован***; *серб. ср.* ***људски вијек, роса под сунцем***. *ср.* ***од смрти нема склоништа***; *словац. ср.* ***mladý môže / zomrieť / starý musí***; *чеш. ср.* ***mladý může, starý musí***; *англ. ср.* ***all men are mortal***; *русск.* ***все там будем***; *белор. ср.* ***на тым свеце ўсе роўныя будзем***, *ср.* ***магіла ўсіх прымае***; *болг.* ~ ***всички са смъртни***, *ср.* ***рано или късно и нас това ни чака***; *серб.* ~ ***сви ћемо тамо***, *ср.* ***млад може, а стар мора умријети***; *укр.* ***всі там будемо***; *чеш.* ~ ***musíme tam všichni*** [см. 4]; ***отъ смерти не посторонишься; смерти воля дана; и всякъ умретъ, какъ смерть придетъ; смерть да жена – Богомъ суждена; это вhрнhе смерти; Симъ молитву дhетъ, Хамъ пшеницу сhетъ Афетъ власть имhетъ, смерть всhмъ владhетъ; двухъ смертей не бываетъ, а одной не миновать; умирать не миновать; безъ року не умереть; прежде смерти не умирай (не умираютъ); верти, не верти, а надо умерти*** [см. 3]. Не только человек движется по тропе жизни к смерти, но и смерть приближается к человеку и забирает, уводит, его: ***и всякъ умретъ, какъ смерть его придетъ; не онъ умеръ, а смерть его пришла; не онъ померъ: смерть его умерла, и его съ собой унесла***; ***смерть его пришла; смерточка моя пришла; смерть за порогомъ; смерть на носу; смерть на пядень; хвалился монахъ, когда смерть въ головахъ*** [см. 2].

Сопредельность мира мертвых с миром живых выражается в осознании реляционных отношений жизни и смерти: ***человѣкъ родится на смерть, а умирает на животъ, на жизнь; лучше смерть, нежели золъ животъ; на смерть дѣтей не нарожаешься; смерть на животъ дана*** [см. 2]. Смерть в большой мере обусловлена жизнью в этическом, оценочном смысле: *русск.* ***собаке – собачья смерть***; *белорус.* ***сабаку – сабачая смерць***; *болг.* ***кучешка смърт***; *пол.* ***jakie życie, taka śmierć***; *серб.* ***~ као пас живио, као пас умро***; *словац.* ***psovi – psia smrt'***; *укр. ср.* ***яке життя, така й смерть***; *чеш.* ***psu psí smrt***; *англ.* ср. ***he that liveth wickedly can hardly die honestly*** [см.4]. Жизнь может прямо или обратно коррелировать со смертью: ***тяжело жить, да и умирать не находка; горько жить – да и умирать не сладко; родился не умнымъ, и умрёшь дуракомъ; жить вмѣстѣ – и умереть вмѣстѣ; какъ живёмъ, такъ и умираемъ; кто какъ живётъ, такъ и умираетъ; съ его совѣстью жить-то хорошо, да умирать плохо; сердитый (упрямый) умрётъ – никто его уймётъ; торопиться жить – скоро умереть; не хотѣлъ жить – ступай умирать; богатому и умирать не хочется; такое житьё, и умирать не хочется; весело живётся, грустно умирается*** [см. 3]. Известно, что основе мифов о происхождении смерти наряду с «объяснением от противного» и идеей «прецедента» иногда лежит идея наказания: смерть – кара за проступок, ошибку, неповиновение. [6, *456*].

В первой строфе анализируемого стихотворения символом смерти являются: статичность, т. е. прекращение движения во времени *(часы останови)* и в пространстве *(забудь про телефон)*, динамичность *(пусть теперь выносят гроб)*, дискретность и/или предельность звучания *(чтобы не тявкал он; накрой чехлом рояль; под барабана дробь и всхлипыванья)*.

Все ситуации описания в первой строфе можно свести к четырем концептам: время *(часы, забудь)*; движение /перемещение в пространстве / *(дай кость, пусть выносят)*; пространство: ограничение пространства *(накрой чехлом)*; звук и/или источник звучания *(телефон, не тявкал, рояль, барабана дробь, всхлипыванья)*.

Смысловые отношения, выраженные в первой строфе, можно изобразить как центростремительное движение семантики, конечной точкой которого является феномен звучания *(забудь про телефон; и боби-*

ку дай кость, чтобы не тявкал он; накрой чехлом рояль; под барабана дробь; и всхлипыванья). Смерть в интерпретации поэта – это в первую очередь молчание, и наоборот: слово – это жизнь: ***он был…***; ***слова и их мотив, местоимений сплав.*** А время и манипуляции в пространстве – это всего лишь условия, рамки, в пределах которых осуществляется жизнь, что иконически отражено в структуре обрамления первой строфы: ***часы останови…***; ***…пусть теперь выносят гроб.***

Смысловые доминанты, связанные со временем и пространством, единичны, а семантической периферии (номинациям звука) свойственны повторы. Но эта «периферия» органична для поэта, она – суть его мироощущения, а потому – и центр его внимания. Кроме того, динамическому приписывается свойство статического (можно остановить часы, но можно ли остановить время?), а статическое символизируется через динамическое (смерть – через движение в пространстве). В этом переплетении статического символа динамического (прибор – время) и динамического символа статического (ритуал – смерть) выражена отчаянная попытка преодолеть одномерность оппозиции 'жизнь – смерть' вербальными средствами.

2. Оппозиция 'присвоение – отчуждение' как проявление оппозиции 'внешнее – внутреннее'.

Концептуально первая строфа построена на оппозициях в пределах наиболее общих категорий и понятий: время, пространство, движение, звук.

В каждой из четырех строф стихотворения прямо или косвенно выражена семантика запрета на различные виды восприятия: на восприятие временных ритмов *(часы останови)*; на слуховое восприятие *(забудь про телефон и бобику дай кость, чтобы не тявкал он. Накрой чехлом рояль)*; на зрительное восприятие *(созвездья погаси и больше не смотри вверх. Упакуй луну и солнце разбери)*. Хотя утрата всех этих каналов восприятия ассоциируется со смертью (например, согласно мифологическим верованиям, в момент смерти гаснет или падает с неба звезда [7, 359]), на концептуальном уровне все названные запреты предполагают контакт: манипуляцию с внешними объектами, освоение и присвоение мира.

Наиболее общие концепты существуют в виде оппозиции 'присвоение – отчуждение', в пределах которой образуется семантическая

иерархическая структура, организующая целостность текста и его смысловую динамику.

Оппозиция ‘присвоение – отчуждение’ максимально проявляется в заключительной строфе: присвоение здесь осознается как завоевание гиперпространства, а отчуждение – как утрата смысла; присвоение ассоциируется с внешними завоеваниями, а отчуждение – с внутренним состоянием. Иначе говоря, присвоение – эксплицитно, а отчуждение – имплицитно, то есть оппозиция ‘присвоение – отчуждение’ соотносится с оппозицией ‘внешнее – внутреннее’.

Гиперактивность присвоения определяется степенью доступности объектов присвоения. Поэтому смена бытовых манипуляций манипуляциями с космическими и планетарными объектами *(часы, телефон, бобик, рояль – гроб – созвездья, луна, солнце – океан, лес)* отражает, во-первых, нарастающую до своего пика, когда космос должен превратиться в хаос, а затем не до конца утихающую волну аффекта; во-вторых, абсурдность попытки примирить этот вселенский, раздирающий душу хаос – с бытом. Гиперактивность присвоения увеличивает степень отчуждения, потому что отчуждение от предметной повседневности никчемно по сравнению с отчуждением от мироздания.

Иначе говоря, возможность манипуляторного освоения мира противопоставляется невозможности его семантического (смыслового) освоения и присвоения. Потеря смысла равносильна потере интереса к объекту, то есть равносильна его отчуждению, поэтому в четвертой строфе они колеблются между отчуждением и присвоением вселенной. В результате создается оппозиция всего текста – последней строке этого текста *(отныне ничего в них больше не найти).* Абсурдность ситуации описания и ирреальная модальность – лишь средство материализовать ощущение конца, лишь меты утраты. Ситуация описания в последней строфе – это по сути дела антитеза библейским дням творения. Полисемантичность, а следовательно, динамизм текста стиха формируются «прямыми» и «обратными» мифопоэтическими аллюзиями: представление о возможности остановить солнце, отраженное в Ветхом Завете [6, *461*]; отождествление океана с первозданным хаосом в древнейших космогонических версиях и многочисленные мифы о сдерживании океана после создания суши [6, *249*]. Смысловой парадокс четвертой строфы заключается в том, что свертывание мирового пространства,

которое должно было бы символизировать необратимость полного отчуждения, демонстрирует одновременно и крайнюю степень личностного овладения космосом, крайнюю степень личностной экспансии, что характерно для мифологического, по существу антропоморфно-метафорического, сознания: например, согласно лунарным и солярным мифам разных народов, отношения между луной и солнцем представляются либо как кровно родственные в одном (брат и сестра) или в разных (одно порождает другое) поколениях, либо супружеские; в некоторых мифах луна и солнце рождаются из частей тела (чаще из левого и правого глаз) первосущества [6, *78–80*].

3. Оппозиция 'эмоциональное – рациональное'.

Остановленное время и трансформированное пространство сфокусировано на умершем. В нем – беспредельность чувства, всеобъемлющее пространство и панхрония; мысль и ритм – основа целостного вербального образа мира:

Он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток,
Мой повседневный труд, мой выходной восторг,
Слова и их мотив, местоимений сплав.
Любви, считал я, нет конца. Я был не прав.

Чем активнее присвоение *(он – мой мир)*, тем отчетливее выкристаллизовываются субъектно-объектные отношения – потенция отчуждения, о чем свидетельствует оппозиция местоимений первого и третьего лица. И если оппозиция времени и пространства снимается, когда эти категории совпадают в одном объекте *(он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток /мой повседневный труд, мой выходной восторг)*, то оппозиция субъекта и объекта, на первый взгляд, непоколебима. Лишь лингвистически точная и остроумная метафора *местоимений сплав* допускает двусмысленность: безденотатность местоимений в системе языка (как следствие бесконечного числа возможных объектов-денотатов, то есть недискретность денотата) сосуществует одновременно со спецификой функционирования оппозитивных местоимений первого и третьего лица единственного числа в данном тексте, где названная метафора снимает эту оппозицию: сплав *я* и *он* есть следствие тождества: *он=мой мир* (то есть *я*).

Эмоциональная динамика в тексте передана таким образом, что все сфокусировано на прошлом состоянии восторга и любви: прошлое

реально, поэтому оно укладывается в привычные пространственно-временные координаты. Вся образность третьей строфы – это в основном парафразы застывших метафор с вечными библейскими аллюзиями и обескураживающей прямотой номинации эмоций. Эмоции же «настоящего» вербально выражаются или очень слабо (II строфа: *грусть*) или опосредствовано: богатство эмоционального спектра заменяется на якобы более адекватное логическое и манипуляторное освоение мира, которое по сути своей оказывается не только фальшивым, но и тупиковым (IV строфа).

Семиозис самых метафорически ярких строф (III и IV), содержащих антитезу любви и отчаяния, базируется на антитезе эмоционального и рационального. Но рациональное, конструируемое в пределах мощной отрицательной эмоции, неизбежно должно превратиться в абсурд (строфа IV).

Еще одна экзистенциальная антитеза текста – две противоречивые тенденции взаимодействия субъекта с миром: с одной стороны, стремление к изоляции от внешнего мира (I и IV строфы); с другой стороны, постоянный поиск «партнера переживания утраты» в реальном мире (II строфа), а в конечном итоге – восприятие внешнего мира всего лишь как декорации к трагедии отчаяния (II и IV строфы).

4. Лексико-семантический ритм стиха.

Маятниковое движение смыслов – их повторяемость и цикличность – выражается в последовательном возвращении к категории пространства: к пространственным изменениям.

Волевые усилия субъекта организовать окружающее пространство эффективны только применительно к привычному ограниченному пространству. Как только преодолевается замкнутое пространство дома и происходит переход во вневременье, события начинают совершаться помимо воли субъекта, который просто-напросто исчезает (см. II строфу).

В третьей строфе текста разворачивается и доминирует планетарное внутреннее пространство субъекта, полифонично и реляционно выраженное и через понятия внешнего пространства *(он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток)*, и через понятие изначального времени и временных циклов *(мой шестидневный труд, мой выходной восторг)*, и через сущностный инструмент освоения внешнего мира – речь *(сло-*

ва и их мотив, местоимений сплав), и через мощнейший и универсальный стимул гармонизации внутреннего мира человека – любовь. Но эмоциональная доминанта конечна, как, может быть, в связи с этим конечно время *(Любви, считал я, нет конца. Я был не прав. – Часы останови…)*.

В четвертой строфе происходит прорыв из внутреннего, эмоционального пространства субъекта в упоительную беспредельность вселенной. Но безысходность в том, что это «карманный» космос, это ограниченное и замкнутое, «послушное» и уныло-податливое пространство-декорация. Свертывание пространства – символ отчаяния. Символически четвертая строфа смыкается с первой: овладение временем и пространством есть ограничение времени и пространства, что равносильно смерти.

Семантический цикл формально завершен, но персеверация сильна, поскольку связана с неразрешимым психологическим парадоксом: личностная экспансия, общечеловеческое свойство распространять свое влияние на окружающий мир, доведенная до крайности, уничтожает личность.

В результате экзистенция моделируется на противоречии: настоящее ирреально, гротескно, условно (IV строфа) или ориентировано в прошлое (I, II строфы); единственная психологическая реальность – это прошлое (III строфа).

Сложные семиотические построения с целью передать ощущение утраты (I, II, III строфы) противопоставлены прямой номинации фундаментального, организующего структуру личности переживания, которое представлено как отчужденная, объективная данность *(Любви, считал, я нет конца. Я был не прав)*.

Семантический ритм стиха – ритм маятника с увеличивающейся амплитудой колебания, где статичное основание – категория времени, а постоянно изменяющийся объект описания – виды пространства. Сначала движение происходит внутри реально измеримого трехмерного пространства: движение из пространства дома – в пространство вне дома. Затем амплитуда колебания увеличивается: происходит движение из внутреннего психического пространства субъекта описания – в бесконечное пространство вселенной. Каждое движение маятника – это выход из некоего ограниченного пространства – вовне.

На первый взгляд, чем ограниченней изначальное пространство, тем огромнее – конечное (дом – вне дома; сознание одного человека – вселенная). Но это лишь видимое противоречие при реальной аналогии пространства сознания и пространства вселенной. Более того, в тексте крайним точкам пространства приписываются взаимно обратные свойства: пространство сознания бесконечно, а пространство Вселенной свертывается до объектов бытовых манипуляций.

Если функцию объекта рассматривать как следствие его структуры, то четвертую строфу тематически можно представить как гирлянду смыслов, выражающих изменение структуры и объема. Изменения функции (уничтожение функции объекта): *созвездья погаси*; изменение объема объекта: *упакуй луну*; изменение структуры объекта (расчленение объекта): *и солнце разбери*; изменение объема объекта (назван конечный предел объема объекта): *слей в чашку океан*; изменение структуры объекта (упрощение объекта): *лес чисто подмети*.

Специфика данного текста заключается в том, что он построен по принципу матрешки или по принципу вложения. Концептуальная и грамматическая организация текста по принципу вложения создает пульсирующее движение смыслового развертывания и позволяет совместить семиотику символа и иконы в пределах одного поэтического текста [12, *164–165*]. Прием обрамления существует: для I строфы (антонимизация в пределах оппозиции статики и динамики: *часы останови – пусть теперь выносят гроб*); для II строфы (оппозиция по признаку неодушевленности – одушевленности: *аэроплан – регулировщики*); для III строфы (утверждение бытийности – отрицание оценочности: *он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток – я был не прав*); для IV строфы (функциональное отчуждение объекта – смысловое отчуждение объекта: *созвездья погаси – отныне ничего в нем больше не найти);* для I – II строф (символика смерти: *часы останови, забудь про телефон – регулировщики – в перчатках черных пусть*); для I – III строф (семантика предельности: *часы останови, забудь про телефон – любви, считал я, нет конца*); для I – IV строф (семантика отрицания: динамики во времени и пространстве интеллектуальной динамики: *часы останови, забудь про телефон – отныне ничего в них больше не найти*). Этот прием формирует цельность и законченность каждого из названных отрезков текста и в то же время моделирует ди-

намику расширения смысла (смысловой экспансии) через удлинение синтагматического ряда [12, *165*]. Сочетание двух противоположных тенденций – постоянное стремление к семантической завершенности и постоянное удлинение синтагматического ряда (постоянное расширение смысла) – создает впечатление не о непрерывном, а о пульсирующем движении семантического развертывания. Цикличность, повторяемость, предсказуемость поэтического текста проявляется не только в особенностях организации его синтаксиса и морфологии, его фонетики и метрики, но и в особенностях его концептуальной организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродский И.* Сочинения. СПб., Пушкинский фонд, 1995. Т. 4.

2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2.

3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4.

4. Котова М. Ю. Русско-славянский словарь пословиц с английскими соответствиями. СПб., 2000.

5. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996.

5. Мифы народов мира: энцикл. в 2 т. М., 1992. Т. 2.

6. Славянская мифология: энцикл. словарь. М., 1995.

7. Словарь современного русского литературного языка. Т. 6, 13, 16. М.-Л., 1957. 1962, 1964. Т. 6.

9. Словарь современного русского литературного языка. Т. 6, 13, 16. М.-Л., 1957. 1962. Т. 13.

10. Словарь современного русского литературного языка. Т. 6, 13, 16. М.-Л., 1957. 1964. Т. 16.

11. *Соболева Л. И*. Концептуальная и грамматическая структура одного поэтического текста // Slovanský romantizmus – poetika romanticna u slovanských literatúrach. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie kananej 12.–13. 9. 2001. Banská Bystrica, 2002.

12. *Соболева Л. И*. Структура поэтического текста // Беларуская філалогія: зб. навук. прац вучоных філал. фак. Бялдзяржуніверсітэта. Вып. першы. Мн., 2003.

13. *Соболева Л. И*. Смерть и пространство // Палеославистика и компаративистика. Материалы международной научной конференции. Третьи Супруновские чтения. 27–28 сентября 2002 г. Мн., 2003.

14. *Толстая С. М.* Славянские народные представления о смерти в зеркале фразеологии. // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.

15. *Pokorny J.* Indogermanisches etimjljgisches wörterbuch. Band I–II. Bern und München, 1959–1965.

Полина Ткачева

ЖАНРОВЫЕ ГРАНИЦЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ВЫСОЦКОГО «ПРО ДИКОГО ВЕПРЯ»

Произведение В. Высоцкого «Про дикого вепря» прежде всего видится как песня, так как оно неоднократно исполнялось автором под гитару и получило известность именно вместе с интонацией исполнителя. Однако следует отметить, что, как и многие произведения В. Высоцкого, песня «Про дикого вепря» не имеет ничего общего с жанром песни [8, *105–109*]. Стараясь донести свое творчество до слушателя (зрителя), В. Высоцкий придумал отличный творческий ход, исполняя под гитару произведения, по своей форме и содержанию далеко выходящие за рамки песенного жанра. «Про дикого вепря» именно такая «песня». Обращаясь к вопросу о жанровых границах данного произведения, мы должны рассмотреть приемы, использованные для построения сюжета, особенности создания образов, обозначить специфику темы, характер конфликта и, собственно, проблему данного произведения. Стоит отметить, что по форме и содержанию произведение «Про дикого вепря» не относится к такому роду литературы, как лирика [7, *92–95*]. По прорисовке героев, наличию сложного конфликта, пространственно-временным характеристикам – это эпическое произведение, напоминающее волшебную сказку.

Опираясь на исследование В. Я. Проппа в данной области, попробуем провести параллель между произведением В. Высоцкого «Про дикого Вепря» и сказкой «Старый солдат». Изучая морфологию волшебной сказки, В. Я. Пропп делает вывод, что «функции действующих лиц представляют собой основные части сказки, и их мы прежде всего и должны выделить» [5, *21*]. Вслед за В. Я. Проппом выделим и сравним функции действующих лиц в указанных произведениях.

В. Я. Пропп показал, что обычно сказки начинаются с исходной ситуации. В данной волшебной сказке это обозначение статуса главного героя – старый солдат. Упоминается, что он получил от дарителя волшебное средство – кожаный мешок, после чего отправился к королю. В произведении «Про дикого вепря» также есть исходная ситуация связанная с королем: в «*королевстве, где все тихо и склад-*

но, где ни войн, ни катаклизмов, ни бурь» [1, *92*] жил король, который к тому же «*страдал желудком и астмой*». В принципе обе ситуации характерны для сказок, но есть существенное отличие, связанное во втором случае со стратегией высказывания – иронической детализацией образа короля «*только кашлем сильный страх наводил*».

В обоих произведениях завязка связана с появлением антагониста. Как прямо пишет В. Я. Пропп, «*антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб*» [5, *31*]. В волшебной сказке «Старый солдат» это черт: он требует отвезти в старый замок поочередно трех королевских дочерей, куда он за ними явится. А у В. Высоцкого – некое чудровище,

... дикий вепрь огромадный
То ли буйвол, то ли бык, то ли тур [1, *92*].

Подобно сказочным вредителям,

… зверюга ужасный
Коих ел, а коих в лес волочил [4, *92*].

По определению В. Я. Проппа, герой вводится в сюжет следующим образом: «*беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его*». «Издается клич о помощи с последующей отсылкой героя. Клич обычно исходит от царя и сопровождается обещаниями» [3, *36*]. В «Старом солдате» король просит солдата охранять дочерей от черта, обещая за это дочь в жены и полцарства в придачу. В произведении «Про дикого вепря» аналогичные просьба и обещание оформляется в виде декретов:

И король тотчас издал три декрета:
«Зверя надо одолеть наконец!
Вот кто отважится на это, на это,
Тот принцессу поведет под венец!»
А в отчаявшемся том государстве –
Как войдешь, так прямо наискосок –
В бесшабашной жил тоске и гусарстве
Бывший лучший, но опальный стрелок.
На полу лежали люди и шкуры,
Пели песни, пили мёды – и тут
Протрубили во дворе трубадуры,
Хвать стрелка – и во дворец волокут [1, *92*].

Заметим, что номинально называются три декрета, но фактически приводятся только два:

1.«*Зверя надо одолеть наконец!*»

2. «*Тот принцессу поведет под венец!*»

Это нарушение можно было бы отнести к разряду случайных, если бы у В. Высоцкого хоть что-то было случайно. Его король – сказочно-несказочный, потому он и описан иронически: декларируя издание трех указов, он тут же объявляет только два. Легкая ирония чувствуется в представлении главного героя, который живет «прямо наискосок». Хотя стрелок описывается с явной симпатией, в этом соединении несоединимого уже проглядывает основная черта этого героя – противоречивость. С одной стороны, он лучший стрелок, профессионал военного дела, с другой же – гуляка, возможно, переживающий из-за опалы. Вот это совершенно не характерно для сказочных героев, скорее присуще их братьям. В волшебной сказке солдат вроде бы бывший, как и стрелок. Хотя он уже отслужил, однако, как и подобает настоящему воину, готов оказать помощь, что и придает образу солдата цельность.

Персонажи по-разному реагируют на просьбу и по-разному решаются *на противодействие антагонисту*: добровольно и вынужденно. Старый солдат незамедлительно соглашается помочь королю, что полностью соответствует героической функции. Опальный же стрелок сразу начинает спорить с королем:

И король ему прокашлял: «Не буду
Я читать тебе морали, юнец, –
Но если завтра победишь чуду-юду,
То принцессу поведешь под венец»
А стрелок: «Да это что за награда?!
Мне бы – выкатить портвейну бадью!»
Мол, принцессу мне и даром не надо, –
Чуду-юду я и так победю! [1, *93*].

Возмутительный ответ совершенно не соответствует жанру героической сказки. Мало того, королю еще приходится опуститься до перепалки со стрелком, требуя исполнения своих декретов, в результате ситуация доходит до абсурда – возникает скандал:

А король: «Возьмешь принцессу – и точка!
А не то тебя раз-два – и в тюрьму!

Ведь это все же королевская дочка!..»
А стрелок: «Ну хоть убей – не возьму!» [1, *93*]

Между тем положение в королевстве неумолимо усугубляется:

И пока король с ним так препирался,
Съел уже почти всех женщин и кур
И возле самого дворца ошивался
Этот самый то ли бык, то ли тур [1, *93*].

Логично, что далее «*герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу*» [5, *48*]. И здесь возникает несколько вопросов: 1. Что собой представляет антагонист у В. Высоцкого? 2. Где происходит борьба? С первых строк произведения «Про дикого вепря» мы сталкиваемся с неопределенностью: кто же появился в королевстве? Огромный вепрь, буйвол, бык, тур, чудо-юдо? До конца не ясно, с кем все же будет сражаться стрелок. Вепрь – дикий кабан, и он же – «то ли бык, то ли тур»! Бык и тур, конечно, имеют «родственные» связи, так как тур – это дикий бык, однако в конце произведения становится ясно, что противник стрелка все же чудо-юдо. Многоликость свойственна сказочным антагонистам. Так, в волшебной сказке «Старый солдат» черт сначала превращается в трехглавого, затем в шестиглавого и, наконец, в девятиглавого монстра. Однако следует отметить, что все эти превращения логичны, они оправданы сказочным сюжетом, превращения необходимы для развития действия. У В. Высоцкого же внешний вид антагониста никак не влияет на сюжет, здесь вообще нет превращений в полном смысле этого слова: попросту не совсем ясно, что за зверь «*съел уже почти всех женщин и кур*» (абсурдная ситуация) [1, *93*]. Насчет женщин в принципе понятно: «Исключительно универсальный характер имеет сюжет о похищении женщин змеем (драконом) – так называемый «основной сюжет». Он разработан в разных фольклорных жанрах почти всеми народами в разные исторические эпохи и связан с некогда реальными жертвоприношениями женщин» [4, *991*]. На наш взгляд, сказка отразила исторически прогрессивное стремление человека преодолеть этот обычай. Так, старый солдат освобождает царевен от черта. Однако дикий вепрь, кроме женщин, похищает еще и кур. Эта, полагаем, шуточная и ироническая деталь свидетельствует о чисто авторской концепции традиционного антагониста.

На вопрос, где происходит борьба между стрелком и чудо-юдой, ответить невозможно. Если в сказках бой со змеем или чудо-юдой обычно происходит на мосту, в чистом поле, где выдувается ток, то в произведении «Про дикого вепря» место битвы неизвестно, о нем ничего не сообщается, как ничего не говорится и про перипетии боя.

Следующий пункт, который выделяет В. Я. Пропп, – «*антагонист побеждается*». Безусловно, что в обоих произведениях нет отступления от сказочного канона, но только в главном. Победа над антагонистом одержана. В отличие от волшебной сказки, где все же содержатся некоторые подробности боя, в произведении В. Высоцкого о бое, победе сказано более чем скупо: «*чуду-юду уложил – и убег…*» [1, *93*].

Этот финал заслуживает особого рассмотрения. Обычно за победой в сказке следует *возвращение героя*, а в произведении «Про дикого вепря» – бегство. Соответственно, остается не выполненной и последняя функция, выделяемая В. Я. Проппом: «*герой вступает в брак и воцаряется*» [5, *59*]. Более того, триумф стрелка не матримониальный, а моральный:

Вот так принцессу с королем опозорил
Бывший лучший, но опальный стрелок [1, *93*].

Старый же солдат женился «на королевской дочери и взял в приданое полцарства» [3, *96*]. Таким образом, если в настоящей волшебной сказке герой полностью соответствует своей функции, то в ироническом произведении В. Высоцкого стереотип разрушается в том смысле, что герой стремится избежать участи сказочного счастливчика и монаршей милости.

Подведем некоторые итоги. В одном из своих интервью В. Высоцкий сказал, что при кажущейся простоте формы его произведений он вкладывает в них очень много труда. Следует добавить, что В. Высоцкий мастерски вкладывает в малую форму глубокое, очень злободневное содержание. Поэтому и за сказочной, шуточной формой песни «Про дикого вепря» скрывается более сложное в жанровом смысле произведение. С одной стороны, перед нами типичная сказочная фабула, формально присутствуют почти все, вплоть до *победы*, структурные элементы волшебной сказки, а с другой стороны, герои, как положительные, так и отрицательные, написаны с изрядной долей иронии, победитель отчуждается от собственного подвига, концовка совсем не сказочная. Так называемый «happy end», жанровая черта всех волшебных сказок, отсутствует (*герой не вступает в брак и не воцаряется*).

Если присмотреться повнимательнее, то перед нами типичный для В. Высоцкого антисказочный сюжет, т. е. сюжет сказки наоборот [8, *105–109*], современная, гиперболизированная пародийно-сказочная история. Королевство, «*где все тихо и складно*» даже тогда, когда по его просторам гуляет «*дикий вепрь огромадный*», чем-то сильно напоминает Советский Союз. Правила и порядки королевства нам также очень знакомы. Да и сам главный герой – «*бывший лучший, но опальный стрелок*» – очень уж похож на современника автора, если не на него самого, постоянно находящегося в опале [6, *240–246*], [9, *129–135*]. Это произведение имеет несколько подтекстов и может (в зависимости от реципиента) прочитываться по-разному, что также характерно для такого жанра, как антисказка.

Страна, в которой жил В. Высоцкий, представлялась ему «великою да сказочной страною» [2, *226*], но сказка эта была пропитана реальностью, причем очень зримой. Переходя на язык сказки, наделяя своих героев сказочно-ироническими характеристиками, В. Высоцкий создавал произведения в особом литературном жанре антисказки [8, *105–109*], в котором соединялись в единое целое сказочная и современная действительность, предопределяя антиутопический финал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Высоцкий В. С.* Антология Сатиры и Юмора России XX века. М., 2005. Том 22.

2. *Высоцкий В. С.* Летела жизнь. М., 2005.

3. Изумрудная книга сказок. М., 2006.

4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М, 2001.

5. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001.

6. *Ткачева П.* Мифологическая семантика женских образов в произведении В. Высоцкого «Две судьбы» // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Мн., 2007. Вып. 4.

7. *Ткачова П. П.* Да праблемы межаў гумару і сатыры ў сістэме родаў літаратуры // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. 2007. № 4.

8. *Ткачева П.* Разрушение границ жанра сказки в современной поэзии (В. С. Высоцкий «Лукоморья больше нет…») // Фалькларыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Мн., 2006. Вып. 3.

9. *Ткачева П.* Символика черного и белого в произведении В. Высоцкого «Очи черные» // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі: зб. нав. прац. Мн., 2007. Вып. 5.

Ульяна Верина

ТРАДИЦИОННОЕ В АВАНГАРДНОМ (РОЗА И СОН В СОВРЕМЕНННОМ РУССКОМ ВЕРЛИБРЕ)

Всякое теоретизирование о природе и специфике авангардного искусства исходит из идеи полемики с традицией, полемики осознанной, последовательной, утверждающей некие антиценности или посягающей на основы художественного творчества вообще. Вместе с тем часто не принимается во внимание, что полемика эта не всегда так однозначна и не всегда подразумевает разрушение традиции «до основанья», а преодоление этой исследовательской инерции позволило бы избежать некоторых затруднений в квалификации конкретного произведения как авангардного; в частности, сделало бы границу между авангардом и постмодернизмом более ясной и непротиворечивой, несмотря на то, что, казалось бы, проблема эта достаточно обсуждалась теоретиками [2, 5, 9, 10].

Так, неотъемлемым и главенствующим признаком авангарда признана ориентация на эпатаж. Исследователи, говоря об эпатажности в семиотическом [6], прагматическом [8], социологическом [3], других аспектах, *всегда* подразумевают отрицательное воздействие на реципиента, тогда как переживание культурного шока, связанное с нарушением табу, использованием «пустых» знаков, аграмматических конструкций (здесь можно и далее называть все средства, которые использует авангард), *не обязательно* отрицательно. Оно необязательно, как необязательна историческая закрепленность авангарда, с чем исследователи в большинстве своем уже давно согласились, однако теоретические основы оставили прежними, и теперь обсуждение многих важнейших в теории авангарда проблем выглядит совершенно отвлеченным и даже противоречащим художественной практике. Так, на наш взгляд, понятие эпатажа, приобретя инерцию качества, применимого к искусству начала XX в., сейчас, в начале XXI в., воспроизводится неизменным. Вместе с тем эпатаж как девиантное поведение, например, подразумевает отклонение от нормы (не разрушение ее, а непременное указание на нее или утверждение альтернативы), а это понятие на рубеже XX–XXI вв. множественно. Кроме того, говоря о том, что эпатаж в культуре XX в. превратился «из индивидуального способа поведения в широко распростра-

ненное явление» [3], исследователь начинает с противоречия: «широко распространенное» отклонение от нормы ставит под сомнение актуальность самой нормы. То же в литературе: какую традицию опровергает современный авангард? Чем можно эпатировать человека XXI в.?

Обозначив проблему, подчеркнем, что в самом общем виде она сводится к соположению в современной культуре триады «традиция – авангард – постмодернизм», и хотя бы признание равновозможности присутствия черт каждой составляющей в пределах одной художественной практики или литературного произведения важно для их адекватного анализа.

Мы избрали для рассмотрения функционирования в современном русском верлибре образ розы и мотив сна как прошедшие через *многие* культурные традиции, а значит, не специфичные исторически, но имманентно традиционные (роза – «один из наиболее распространенных мифопоэтических образов» [7, *386*]; сновидение – «несомненный культурный атрибут XX в.» [5]).

Образ розы менее частотен в современной поэзии, чем мотив сна, и это понятно: он символичен и освоен культурой и литературой именно как символ, а значит, требует какого-то соотнесения с идеей, отношением, объектом, что остается прерогативой традиционалистски ориентированной литературы. Сон же, наоборот, будучи утвержден романтизмом как отражающий двоемирие, т. е. утрату целостности в самом общем смысле, продолжает функционирование и в условиях утраты двойственности – в широчайших пределах (пост)неклассической множественности, где пространство-время, причина-следствие, действительность и бессознательное принципиально неопределимы. «Поэтому очень часто, – отмечает В. Руднев, – в литературе сон – не иллюзия, а сверхреальность, проникновение в вечность, за пределы времени. <…> Сон – из тех универсальных медиаторов между реальностью и текстом, которые имеют важнейшее значение в жизни человека и культуры и имя которым – миф» [4, *124*].

В пределах нашей темы интересно отметить, как использование этих традиционных до универсальности «медиаторов» (между культурой и литературой; между реальностью и текстом) продуцирует редкое и трудное в современном авангарде установление связности – компонентной, формально-композиционной, смысловой. В качестве примера

рассмотрим два стихотворения Е. Костылевой – «Шмелиный мед» и «Что-то было между словами, куда-то делось…». В первом случае введение мотива сна определяет *традиционное* движение в направлении «сон – смерть» первой и второй строф соответственно:

куда деваются ночи которые мы спали
вспомнить каждую и оставить зарубки
на внутренней стороне бедер
уже поздно
куда девались мы, какими мы стали
без наших безумных соленых братьев…

как получилось так, что мы умерли раньше всех
остальных
безвкусных, пресных…

(*приведены начала строф*; *выделено нами* – У. В.).

Кроме того, что мотив объединяет *очень далеко ассоциативное* целое в более-менее осмысленное, он предопределяет формальный характер стиха: далее он становится рифмованным урегулированным, что делает еще более выразительным деление стихотворения на две части:

выкидыши ночей после первой / последней ночи
нерожденные ночи, которых никто не хочет
здесь достаточно холодно, в общем, холодно очень
здесь настанет зима, здесь родится мальчик
здесь тропинка к дому узка и скользко
…хлебный, винный, книжный, молочный –

эти две заключительные строфы являют «торжество смысла» (и урегулированности), кульминационным же пунктом же становится последняя строка, которая может быть прочитана как перечисление магазинов (на пути к дому) и как традиционно метафорическое: хлеб, вино, книга, молоко – библейско-пренатальные универсалии, сопровождающие путь человечества. Так цепь «сон – смерть – ночь – нерождение – рождение» организует понятийный и стиховой хаос в упорядоченную структуру.

В стихотворении «Что-то было между словами, куда-то делось…» (преимущественно неупорядоченный безрифменный дольник) возникновение тематического перцепта «пленочки в животе» нарушает сложившуюся в первых двух строках инерцию, предвосхищая появление мотива сна:

Что-то было между словами, куда-то делось.
Дорогой, ты не видел? куда-то делось...
Ты о чем? – наподобие пленочек между органами, в животе.
Как-то раз они у меня воспалились.
Мустафа пришел, поменял на новые, сделал.
Я спала, и они во сне воспалились.
Мустафа был тоже во сне, приснился… (*выделено нами* – У. В.)

«Пленочки» – во сне, «Мустафа» – во сне, «я спала, и они во сне воспалились» (последнее «во сне» двусмысленно: либо это иллюзорность иллюзорности, либо воспроизведение разговорного клише) – налицо прием «авангарда XIX века», романтизма. Это многоступенчатый, многослойный сон. Его вершинные примеры в мировой литературе – поэма Дж. Кольриджа «Кубла-Хан», стихотворение М. Ю. Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана…»), «Алиса в Стране Чудес» Л. Кэрролла.

Использование этого приема, причем в сочетании с образом розы, также интересующем нас, Р. Грюбель, французский поэт, усматривает в стихотворении Г. Айги «Розы на Вацлавской площади», посвященном памяти Яна Палаха – философа, актом самосожжения протестовавшего против ввода войск в Чехословакию в 1968 г. Розы на Вацлавскую площадь принесли жители Праги, чтобы почтить память мужественного соотечественника:

и белые – по-дагестански
знамена-розы вы неисчислимы:

все время в ряд о в ряд по всей стране!

вы розы-головы: сиянием отверзты!
и кровоточите: «я Роза-Прага!..»

«я Роза-Сон: я на твоей груди».

Наблюдение Р. Грюбеля, безусловно, ценное и интересное, кажется поверхностным, поскольку базируется лишь на сопоставлении внешнего и отвлеченного: «Упоминание Дагестана, как и сложное слово последнего стиха «Роза-Сон», связывает эти стихи с элегией Лермонтова «Сон» <…> Благодаря эмфатической открытости сна лирическое Я видит самого себя, являющимся во сне любящей его женщине, – само лирическое Я в некрологе Айги употребляет выражение

«Роза-Сон». Как лирическое Я у Лермонтова в видении переживает собственную смерть, так лирическое Я стихотворения Айги переживает самого себя как рану на груди молодого самоубийцы. Если советская общественность видела в Лермонтове жертву царизма, то Палаха по аналогии она могла рассматривать как жертву брежневского времени» [1, *35–36*]. И далее автор отсылает к примечаниям, в которых сказано, что сам Г. Айги выделял в отечественной поэзии как наиболее близких и нужных для себя М. Ю. Лермонтова и И. Анненского.

Согласимся с сопоставлением стихотворений Г. Айги и М. Ю. Лермонтова *прежде всего* потому, что наследуется стихотворный размер: у Лермонтова 5-стопный ямб, у Айги – разностопный с преобладанием 5-стопного (4–5–5–6–5–5, т. е. лишь одна строка короче и одна длиннее, тогда как ямб сохраняется, что в поэзии Айги вообще большая редкость). Рассуждения же Р. Грюбеля, которые грешат тем же, чем и приведенные автором в примечаниях рассуждения из «Краткой литературной энциклопедии» 1967 г. о Лермонтове как «жертве царизма», опровержимы, во-первых, с позиций здравого смысла (откуда на груди погибшего через самосожжение рана? Ответ прост: из стихотворения Лермонтова); во-вторых, с учетом реализации сочетания «роза – сон – белизна» в контексте творчества Айги.

Так, можно отметить склонность поэта не называть розы в тексте стихотворения, если они названы в заголовке, и можно лишь догадываться, что «они», «их» в стихотворении «Розы: забвенье» или «вы» в «Розы: покинутость» – это именно о розах. А в стихотворении «Розы в городе» только в первой строке, вынесенной отдельно, есть указание «их» («о этот цвет их ран: над ними: отраженьем!»), больше нигде в тексте розы не упоминаются вообще; встречающаяся здесь метафора «раны роз» может лишь косвенно подтверждать, что Роза-Сон – это та самая смертоносная дагестанская роза, «сразившая» лирического героя Лермонтова и ставшая лирическим Я у Айги.

Неспецифичным является также образ «знамена-розы», трактуемый Р. Грюбелем как «знак борьбы», аналог которого, считает он, – гербы Ланкастеров и Иорков, Алой и Белой Розы. Например, в стихотворении «Продолжение празднества» находим образ «воздух-знамена» с совершенно иным и далеко не возвышенным смыслом

(«в доме гуляет блатной – и все лето у нас только воздух-знамена»). Неспецифично и частотно у Айги и «сияние», оставленное Р. Грюбелем при рассмотрении стихотворения «Розы на Вацлавской площади» без внимания («сиянием отверзты»), а в миниатюре «Полдень» вынесенное в область «подразумеваемого сопоставления солнца и розы» как «природное цветоизлучение» [1, *34*]:

Роз
сияние –
как долгое вытирание
слез.

Образное единство «роза – сон – сияние – белизна» повторено, в частности, в стихотворении «Розы в начале цветения», посвященном сыну Иннокентию:

о розах – сон!
и розы как младенцы начинаетесь
и вглядываемся в белизну…

И далее сравнение повторяется и раскрывается:

о розы – сердцем ангельским белеющие
Господни тряпки-лепестки! –
как губы детские – чисты!

о розы
зорь! –

да на губах
роз белизна –

ее узор… –

и слава Богу из сиянья вашего
вещей не сделать для Страны…

Вместе с тем здесь розы – образ, осмысленный игрой палиндромов, анаграмм «розы – зорь – узор» и приходящий к ироническому «вещей не сделать для Страны…». А белизна роз выступает более чем антитрадиционалистским основанием сравнения с губами (вот если бы розы были алые!).

«Сияние – розы – белизна» – на этом образном триединстве строится верлибр «Солнце августа», посвященный памяти поэта и переводчика К. Богатырева:

в Солнце прощай
и в Поэзии-как-в-Осиянности…
друг
белизною такой отсиявший
что совестно было украшать розами
друг!.. <…>
(роз белизна
эпитафия розы Поэта-избранника
мозг озарявшие
где?.. – поэту не выговорить).

Здесь «сияние», скорее, качество духовности, превосходящее подразумеваемое сияние белых роз. Удаление от смысла также подано анаграмматизмом: «роз – озарявшие», а «Поэт-избранник», как можно узнать из комментария, – Р. М. Рильке, чьи цитаты в переводе К. Богатырева включены в текст.

Модификации образа розы в поэзии Г. Айги множественны и неожиданны даже в сочетании «роз – слез» («Полдень»), потому что как раз здесь читатель и не «ждет уж рифмы *слезы*»; или в сопоставлении образов розы и детства («Дитя-и-роза», «И: роза-дитя»), не говоря уже о визуализации образа в стихотворениях «Крик: розы-рисунки» (имеет подзаголовок «Гуаши из больницы» и посвящается З. Херберту; слово «розы», а также сочетания со скобками «(крик – розы)», «о розы (крик)» выделены как отдельно стоящие с помощью долгих отточий), «Снег с перерывами», вновь утверждающем в мысли о связанности образов «сон – роза – смерть – белизна»:

весь год – ритм-падаль средь страниц – как в розах
(«да ты теперь такой»)
живу ли сон ли хороню
единственный
лишь мне понятный

(о сон мой в розах сон в листах белеющих).

То же разнонаправленное взаимодействие сложного новаторства и традиционности происходит в поэзии Айги и с мотивом сна. Назовем лишь стихотворения, в которых такое взаимодействие очевидно:

«Теперь – и двуединый сон», «Сон-пение», «Сон: формы Арпа», «И: снится лес», «Кахаб-Росо: могила Махмуда», многие другие. Рассмотрение образа розы и мотива сна в поэзии Г. Айги может быть полным лишь в работе значительного объема, нам же было достаточно проиллюстрировать свою мысль о продуктивном развитии традиционного частного в авангардном целом.

Подтверждением ее могут служить также примеры из творчества Е. Кацюбы, автора палиндромических словарей и участницы группы ДООС (Добровольное общество охраны стрекоз). Так, верлибр «Сад» построен на достаточно прозрачной парадоксальной пространственной метафоре: «Жизнь обозначена одной розой // внутри которой развернут сад // где растет одна роза // размером в целый сад». Присутствие многого в малом, развертывание пространства из точки – для реализации этих идей образ розы подходит как нельзя лучше. В духе звукосимволических поисков начала XX в. написан верлибр «Азбука»: «Розы сами не растут // Их создает садовник – конструктор розы // он Р заберет у грома // О отдаст рот…» и т. д. Таким образом поэтесса «конструирует» весь алфавит, начиная его от Алой и Белой Розы – «это А и Б любви», но перечисление не отвлеченно, имеет смысловой центр («А – это все // Я – это я // Идет алфавит от всего до меня»), и значение каждой буквы чем-то, кроме, созвучия объяснимо.

Мотив сна также присутствует в произведениях Е. Кацюбы («Русалка», «Весы осени», «Сомнамбула»; менее выражен в стихотворениях «Лад ладони», «Витрина»). Главенствующим он является в палиндроме «Меч сна» – сложном и не лишенном смысла, что свидетельствует о мастерстве поэтессы: «Меч, а звон сводов снов зачем? // Меч в ответ: Идите в сон, но свет. Идите в то, в чем // узором на древе сна титан Север дан морозу. // Я дал нуль лет, ибо во сне Рим смирен – сов обитель, лун ладья. // А Коран сынам боя – обманы сна рока».

Интересно было бы проанализировать и единичные примеры использования мотива сна в творчестве современных поэтов, например К. Ковальджи «Мне снилось, что-то сладко снилось…», Ю. Милорава «Шаг за шагом…». Отдельного внимания заслуживает, безусловно, опыт Л. Рубинштейна «С четверга на пятницу» (известно, что сны, увиденные в эту ночь, считают вещими). Произведение было опубликовано «Митиным журналом» в рубрике «Проза», но тексты

Рубинштейна не квалифицируемы так однозначно, а кроме того, хотелось рассмотреть еще и ироническое осмысление мотива сна, важное в контексте поэтических представлений второй половины XX – начала XXI в. Тем не менее будем считать, что показанная на примере верлибров Е. Костылевой, Г. Айги, Е. Кацюба множественность реализаций образа розы и мотива сна достаточна для подтверждения открытости системы авангарда – открытости прежде всего взаимодействию с традиционным, что ставит под сомнение актуальность утвердившейся теории авангарда в современной художественной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грюбель Р.* Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги // Айги: Материалы. Исследования. Эссе. В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 30–42.

2. *Ивбулис В*. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М., 1988.

3. *Рогалева Е. А*. Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа // Вестн. СамГУ. Сер. Социология, 2001, (3).

4. *Руднев В.* Культура и сон // Даугава. 1993. № 3. С. 122–130.

5. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1997.

6. *Сироткин Н. С.* О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности // Поэзия авангарда [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru.

7. *Топоров В. Н.* Роза // Мифы народов мира: энцикл. В 2 т. М., 1982. Т. 2.

8. *Тырышкина Е. В.* Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме) // Постмодернизм: pro et contra: материалы Междунар. науч. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий», Тюмень. 16–19 апреля 2002 г. Тюмень, 2002. С. 72–77.

9. *Шапир М. И.* Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 3–6.

10. *Шапир М. И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4.

Елена Таразевич

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ ПЬЕСЫ С. КОВАЛЕВА «ЛЕГЕНДА ПРА МАШЭКУ»

Интертекстуальность в драматургии С. Ковалева акцентирует на разомкнутость художественных текстов, предполагает многократные интерпретации, которые и создают представление о смысловой мно-

жественности произведения. Белорусскому драматургу удалось актуализировать литературное наследие, оригинально его интерпретируя, о чем свидетельствует пьеса «Легенда пра Машэку» (2003) – яркий пример интертекста. Преобразуя романтическую поэму Я. Купалы «Магіла льва», С. Ковалев заостряет внимание на мотивировке поступков главных героев, их психологическом состоянии.

Напомним, что при создании поэмы «Могила льва» Я. Купала также использовал легенды и предания. У него Машэка – белорусский богатырь, судьба которого сложилась трагически. Необыкновенная физическая сила совмещается в нем с добротой, нежностью, отзывчивостью. Машэка – человек чувств, в котором эмоции порой затмевают разум. Детство и юность Машэки Я. Купала рисует как пасторальную идиллию. И в этой идиллии у главного героя единственный смысл в жизни – любовь к Натальке. Она для персонажа – единственная реальность и ценность. Именно поэтому отвергнутая любовь настолько болезненно им переживается, что становятся причиной отчуждения, замкнутости и даже преступлений. Машэка идеализирует свою возлюбленную: «Наталька ў весцы між сваімі / найпрыгажэйшая была, / Грудзямі, шчочкамі, вачыма, / Як мак, між макамі цвіла» [3, *83*]. Наталька – типичная романтическая героиня. Ее измена является причиной несчастий и тех преступлений, который совершил главный герой, «пачынаецца адчужаннасць Машэкі, якая затым ператворыцца ў помсту і ў крывавы разбой» [1, *102*]. Обида, нанесенная любимой девушкой, перерастает в душе героя в ненависть ко всему человечеству. Личный конфликт приводит «да агульнага канфліктнага стану героя з усім акаляючым светам. <...> Помста героя была актам самасцвярджэння, доказу ўсім іншым, хто яго адрынуў, што ен незалежны ад іх і нават вышэйшы за іх, што ен здольны супрацьпаставіць сябе ім. Помста – свайго роду поза героя, якая стварае яму арэол гераічнасці» [1, *103*]. С одной стороны, купаловский герой вписывается в «галерэю рамантычных адрынутых герояў. Пасля здрады Натталькі пачынецца яго адчужанасць, затым пераходзіць у помсту і ў самы жахлівы тэрор» [1, *104*], а с другой стороны, месть Машэки не является позой, а наоборот, она выражает растерянность перед несчастьем. Трагичность ситуации, в которой очутился Машэка, заключается в том, что он, «помсцячы ўсяму свету за асабістую крыўду, ужо не можа пераадолець расколу, што

адбыўся ў яго душы, і вярнуць сабе чалавечае аблічча» [1, *104*]. Он все больше погружается в конфликт с окружающим миром и все больше увязает в своих преступлениях, тем самым убивая в себе человека.

Наталька, из-за которой произошла личная трагедия главного героя, выносит приговор тому, кто «сам сябе асудзіў на смерць, пратэстуючы такім чынам супраць знявагі пачуцця, якое вызначала ўсё яго жыццё» [1, *105*]. Поэму Я. Купалы от других романтических произведений отличает присутствующий в ней мотив жалости. Герою, конечно, нет оправдания, его поступки действительно страшны, но он не злодей по натуре, а поступил так потому, что был бессилен противостоять обиде, нанесенной близким человеком. Судьей всех событий выступает народ, который осуждал Натальку за ее связь с Машэкой, но когда она расправилась с ним, люди ее приветствовали «добрай чэсцю». Главного героя хоронили по-царски, отдавая дань накалу его чувств: «Капалі ў пушчы дол глыбокі, / Дно высцілалі ў кару, / І насып сыпалі высокі / Машэку насып, як цару» [3, *92*].

«Могила льва» – произведение философского романтизма. Используя народную легенду, Я. Купала вел «паэтычную размову аб бязмежжы чалавечага духу, аб магчымасцях чалавечай натуры несці ў сабе адказнасць за свае ўчынкі, аб сапраўды нявызнаных шляхах спазнання чалавекам вяршынь і безданяў быцця, аб неадрыўнасці лёсу асобнага чалавека ад лёсу народа і ўсяго чалавецтва» [1, *106*]. Конфликт в поэме Я. Купалы сконцентрирован вокруг одного героя, что свойственно романтизму. Трагизм в поэме проистекает из столкновения мечты и реальности (идеализирована возлюбленная, роковая любовь, возвышенные чувства и предательство, измена, жестокость). Романтический контраст в поэме – это контраст черного и белого «з найменшым ужываннем адценняў і пераходаў» [1, *61*].

При анализе пьесы С. Ковалева «Легенда пра Машэку» выявляется новаторский подход драматурга к знаменитой поэме. Что же нового привнес С. Ковалев в оригинальный текст? Сравним состав действующих лиц:

Я. Купала «Магіла льва»	**С. Ковалев «Легенда пра Машэку»**
Машэка	Машэка
Наталька	Любава (Наталька)

Паніч	Гвозд
–	Яруня
–	Каліна
–	Князь Раман
–	Богша
–	Феадора
–	Аўраамка

Из таблицы видно, что белорусский драматург вводит новых авторских персонажей. При этом добавим, он психологически дорабатывает характеры Натальки и пана (теперь – князя). В пьесе они выступают под новыми именами – Роман и Любава. Формально сохраняя основной сюжет, С. Ковалев стремится показать, как тесно совмещаются в душе человека светлое и темное начало, добро и зло, насколько герой может меняться под влиянием жизненных обстоятельств и не всегда в лучшую сторону. Из-за измены любимой Машэка готов уничтожить весь белый свет. Если в поэме Я. Купалы Машэка становится разбойником от безысходности, то в пьесе С. Ковалева герой одурманен идеей рождения нового мира, которую навязал ему старый разбойник Гвозд: «Бог хоча стварыць новы, дасканальны свет. Ён хоча, каб самі людзі дапамаглі Яму знішчыць свет стары: поўны гвалту, нікчэмнасці, здрады, хлусні» [2, *73*]. Под влиянием Гвозда Машека и его лучший друг Яруня, уверенные в том, что с помощью убийств и грабежей они смогут сделать мир лучше и чище, стали «Черными Ангелами», «Гасподзь набірае Чорных Анёлаў <...>, разбойнікаў, забойцаў! Мы патопім стары свет у крыві і з Божай дапамогай збудуем новы, шчаслівы свет» [2, *74*]. Фанатичная вера Машэки в новый, счастливый мир делает из достойного человека убийцу. Но главная причина кроется в его трагической любви к Любаве. Свою доброту, заботу о других, нежность Машэка похоронил, заменив их в своей душе ненавистью и стремлением уничтожить весь свет. Неслучайно эпиграфом к действию пьесы послужила реплика одного из персонажей драмы Ф. Шиллера «Разбойники»: «Забіце яе! Забіце яго! Мяне! Сябе. Знішчыце ўсё! Увесь свет няхай загіне!» [2, *53*]. Драматург стремится показать главного героя в максимально возможных ситуациях, что свойственно классической трагедии. Машэка не может найти выход из возникшего положения, он отчетливо осознает, что возврата

к прежней спокойной жизни нет, так как на его совести столько преступлений, что он сам потерял им счет и остановиться не в силах. И снова С. Ковалев приводит цитату, но уже из трагедии У. Шекспира «Макбет», тем самым как бы приравнивая Машэку к шекспировскому Макбету: «Я акунуўся ў кроў, ды так глыбока, што нават калі б змог цяпер спыніцца, мне было б таксама цяжка, як і брысці далей» [2, *76*]. Из трагического тупика нет выхода. Выбор героя не принес ему счастья и покоя. Он погибает от руки любимой: «Даруй, мілы. Даруй, што яшчэ раз зрабіла табе балюча. Але як іначай я магла цябе ўратаваць» [2, *95*]. Она спасает его от самого себя, а не от людской кары.

Трагедия главного героя заключается в том, что он отказался от части самого себя, т. е. от того хорошего, что в нем было. Хотя Машека, как и в поэме Я. Купалы, является центральным персонажем пьесы, и с ним связаны основные события, но и остальные действующие лица выписаны С. Ковалевым мастерски.

Если в поэме Я. Купалы Наталька уходит к пану, читатель не знает о причинах ее ухода и о том, как складывается ее дальнейшая судьба, то в пьесе Любава говорит, что любовь Машэки пугает ее, и она не испытывает такого сильного чувства, как он: «Калі ён побач – мне так спакойна, так утульна. <…> Але мае сэрца не трапечацца, як у злоўленай птушкі» [2, *63*]. Она хочет вырваться из своей деревни, увидеть мир, узнать, как живут другие люди: «Толькі што я ведаю пра каханне, Каліна? Пра жыцце? Пра людзей? Пра свет за нашай вёскай» [2, *63–64*]. Любава С. Ковалева близка современной действительности: она деятельна, предприимчива, стремится изменить свою жизнь. Она не желает оставаться в родной деревне, поэтому ее выбор пал на молодого и богатого князя Романа. При этом она понимает, что может сломать свою жизнь в одночасье, но остановиться уже не в состоянии. Мелодраматический конфликт (любовный треугольник Машэка – Любава – Роман) разрешается трагедией. Заметим, что в пьесе центром психологического анализа оказались противоречия между мотивом (неразделенная любовь) и поступками (преступления Машэки), неадекватностью поведения героя и желанием истребить все, что встречается на пути.

Психологизм в трагедии связан с многомерностью характеров Машэки и Любавы. Любава, как и Машэка, живет чувствами, но она не способна пойти на преступление, совершить злодеяние. Хотя все ее действия так-

же продиктованы «сердцем», чувствами, она не сознательно причинила боль Машэке; ее вина в том, что она встретила молодого князя Романа, полюбила его и была им обманута. Машэку, как уже говорилось, превалирующие эмоции доводят до крайности: либо он любит, либо ненавидит и мстит. Внутреннее состояние героев отражается в их речи, в поведении и действиях, что составляют основной стилевой уровень психологизма произведения. Речевой психологизм, или, как его еще называют, «открытый психологизм», позволяет адекватно отразить глубинные психологические переживания, о чем свидетельствуют не только монологи Машэки и Любавы, но и Гвозда, Авраамки, Богши. Психологизм в пьесе С. Ковалева «Легенда пра Машэку» является своего рода посредником, который осуществляет прямую и обратную связь между нравственными ориентирами и поступками главных действующих лиц.

Модифицирован белорусским драматургом и финал: Машэку и Любаву похоронили в одной могиле. Смерть соединила их. И теперь возникновение нового города связывают с легендой о трагической любви: «Няхай хаця пасля смерці яны будуць разам <…>. Горад – гэта не толькі сцены, вуліцы, будынкі, не толькі людзі, якія ў ім жывуць і будуць жыць. Кожны горад пачынаецца з нейкай легенды. Наш горад пачаўся з прыгожай легенды: легенды пра каханне» [2, *97–98*]. В эпилоге пьесы снова появляются Любава и Машэка, и Машэка произносит фразу, в которой озвучен лейтмотив пьесы: «Навошта пакідаць тое месца, дзе ты шчаслівы?» [2, *100*].

Таким образом, значительно преобразовав поэму Я. Купалы, драматург С. Ковалев:

- ввел в свое произведение новых персонажей: главный герой не только Машэка, но и Гвозд, Любава, Яруня, Роман, Авраамка;
- изображению внутреннего состояния героев в пьесе уделяется особое внимание;
- действие драмы развивается последовательно, логично. Поступки Машэки обдуманны, не нарушаются причинно-следственные связи;
- жанровая трансформация – вместо поэмы драматическое произведение (трагедия) – обусловила и новый финал.

Художественный метод в пьесе С. Ковалева представляет собой синтез элементов реализма и постмодернизма (интерпретация культурного наследия, переработка и свободное толкование классики).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багдановіч І.* Янка Купала і рамантызм. Мн., 1989.
2. *Кавалёў С.* Легенда пра Машэку // Зб. п’ес «Звар’яцелы Альберт». Мн., 2004.
3. *Купала Я.* Паэмы. Драматычныя творы. Мн., 1989.

Алёна Полукошко

КОНЦЕПТ «РЕКА» В НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В последнее время в разных областях науки предпочтение отдается междисциплинарным принципам и связям, которые позволяют исследователям дать полное и объективное определение изучаемому объекту. Исключением не стало и литературоведение, которое с целью всестороннего анализа художественного текста использует выводы, сделанные в области истории, культурологии, лингвистики, логики и даже математики. Многие термины, введенные в обиход этими отраслями науки, входят сегодня и в понятийный аппарат литературоведения. Так, термин «концепт», беря свое начало в логике, постепенно распространяется на такие сферы научной деятельности, как философия, психология, культурология, лингвистика (в частности когнитивная лингвистика) и, наконец, литературоведение. В каждой из названных областей концепт понимается по-своему. В культурологии «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [8, *43*]. В лингвистике концепт «является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [4, *393*]. Кроме того, под концептом лингвисты понимают «семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей определенной этнокультуры» [6, *36*]. Существует еще целый ряд определений концепта, среди которых, как отмечает М. В. Володина в своей статье о когнитивном литературоведении, отсутствует собственно литературоведческое истолкование этого термина. Именно поэтому она предложила свое определение концепта как литературного явления: «Концепт в литературе – это художественный образ, имеющий устойчивый, повторяющийся характер в границах определенного литературного ряда

(творчество конкретного писателя, литературный период, национальная литература) и отражающий как индивидуально-авторскую познавательную деятельность, так и коллективную ментальность» [2, *10*]. В связи с этим М. В. Володина говорит о соединении синхронического и диахронического аспектов при рассмотрении литературы. Об этом же, независимо от М. В. Володиной, упоминает и Е. А. Леонова, оперируя при этом понятиями «вертикальный / диахронический» и «горизонтальный / синхронический» срезы. Под диахроническим срезом обе исследовательницы понимают архетипические признаки образов, под синхроническим – конкретно-исторические, национальные и индивидуально-авторские.

В приводимых обычно списках культурных концептов лексема «река» встречается относительно редко, чаще она входит в состав концепта «вода». Но этот факт нельзя расценивать как свидетельство незначительности или второстепенности концепта «река». Мировая культурная традиция свидетельствует о том, что этот концепт является одним из основных и роль его велика. В эволюции концепта «река» последовательно прослеживались изменения, дистанция между ними могла быть минимальной или, наоборот, принципиально большой. Совмещение, наложение, переплетение смыслов было сложным, а подчас и противоречивым. Так, английский исследователь Х. Э. Керлот в «Словаре символов» обращает наше внимание на амбивалентность символа реки. По словам ученого, он соответствует как созидательной, так и разрушительной силе природы, «с одной стороны, он означает плодородие и прогрессивное орошение почвы, а с другой – необратимое течение времени и, как следствие, потерю или забвение» [3, *437*]. Как видим, для каждой культурной эпохи, а также и для отдельного индивида характерно свое осмысление концепта «река». Исключением не стали и писатели, за творчеством которых в литературной критике закрепилось понятие «магический реализм». Представители этого весьма существенного течения в немецкой литературе глубоко разрабатывали концепт «река» в своих произведениях. Этому образу они отводили не только роль художественного приема. Смыслы, заложенные в данном концепте, легли в основу и всего миропонимания писателей магического реализма, яркими примерами чему могут служить такие произведения, как «Спираль» Х. Э. Носсака, «Река без берегов»

Х. Х. Янна, «Потоп» С. Андреса и, конечно же, роман Германа Казака «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947).

Данное произведение считается классическим примером магического реализма. В нем используются многочисленные художественные приемы и принципы этого течения, в том числе и особенности восприятия и воплощения концепта «река». Наша задача заключается в том, чтобы на примере романа Германа Казака «Город за рекой» определить концептуальный смысл образа реки у немецких магических реалистов.

Уже само название романа «Город за рекой» подсказывает читателю, более или менее знакомому с мифологией, что речь пойдет о царстве мертвых. В самом деле, внешнее действие романа разворачивается в «городе мертвых», некоем промежуточном мире между миром реальным (откуда ученый Роберт Линдхоф был приглашен в «город за рекой» для исполнения должности хрониста) и небытием, куда почти все жители города отправляются после изучения их «дел» служителями городского Архива. Сразу же возникает аналогия с греческим подземным царством Аида и рекой забвения Летой, испив воду которой, души умерших забывают свою былую земную жизнь. Но не только в греческой мифологии встречается идея трех миров. В энциклопедии «Мифы народов мира» отмечается, что «в ряде мифологий, прежде всего шаманского типа, в качестве некоего «стержня» вселенной, мирового пути, пронизывающего верхний, средний и нижний миры, выступает так называемая космическая (или мировая) река» [7, *374*]. Согласно преданиям, в верхнем мире обитали души, которые служили источником продолжения человеческого рода, в среднем мире – живые люди и животные, а в нижнем – души умерших. Такое же представление о строении мира зафиксировано и у древних египтян. Роль «космической реки» они отводили Нилу, подземный, земной и небесный характер которого подчеркивался во многих текстах. Вместе с тем образ «подземного Нила» был тесно связан со смертью, с душами умерших и судом над ними в загробном мире. Но, в отличие от этих мифологических традиций, «город за рекой» у Германа Казака – это промежуточное царство, переходная стадия между жизнью и смертью, когда человек как бы еще не полностью умер, то есть не исчез из памяти живых, и когда индивидуальное сознание еще не полностью

перешло в анонимное. Существует предположение, что этот мотив Герман Казак заимствовал из созданной в VIII в. н. э. тибетскими мистиками «Книги мертвых», где утверждается, что человек 49 дней после смерти пребывает в промежуточном состоянии между жизнью и окончательной смертью. Соединив этот мотив с представлениями, воплощенными в различных мифологических традициях, писатель внес в концепт «река» и свои смыслы. Он сохранил традиционное представление о реке как границе на стыке миров, о чем свидетельствуют и первые строки романа: «Aufatmend sah er unter sich das tiefe Bett des Stromes, der **die Grenze** bildete» / «Вздохнув, он посмотрел вниз на глубокое русло реки, которая образовывала границу» [9, *7*]. Но при этом река у Германа Казака, протекая между миром живых и потусторонним миром и выполняя тем самым разделительную функцию, создает оппозицию не «жизнь-смерть», а «жизнь-полусмерть».

Так как «концепт – это сложный комплекс смыслов, определенным образом структурированная система универсальных и индивидуальных значений» [5, *104*], то и река у Германа Казака не должна сводиться лишь к одной интерпретации. Река, в представлении писателя, не только граница между двумя мирами, но и связующее звено между ними, между прошлым и будущим, между жизнью и смертью. Противоположные миры в романе соединяет мост, символизирующий переход от одной стадии к другой, из одного пространства и времени в другое. Присутствие моста усиливает связующую функцию границы и означает рост взаимосвязей между людьми, живущими на разных берегах реки. Учитывая, что одной из основных идей произведения является утверждение вечности слова и поэзии и их свойства связывать времена, эпохи, прошлое и будущее, можно предположить, что река у Германа Казака и есть метафора слова, имеющего вневременной и внепространственный характер. Следует заметить, что концепция реки, построенная на аналогии со словом, а точнее с речью, присутствовала еще в ведийской литературе. И вообще, «связь реки с речью принадлежит к числу архетипических образов; в основе идентификации не только акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания-развития, от начала до конца, до состояния смысловой наполненности» [7, *375*].

Архетипическим является и представление о реке как о необратимом потоке времени, утрате и забвении. «К тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь», – сказано в Библии (Кн. Еккл., 1:7). У Германа Казака люди, попадая в «город за рекой», постепенно забывают свое земное существование, привычки и поступки, так как оказываются бессильны перед безвременьем. С ними остаются лишь мимолетные воспоминания, которые со временем угасают (возможно, именно поэтому Герман Казак не дал название реке, она, как и город, безымянна). К тому же никто не знает, откуда эта река берет свое начало, куда впадает или где заканчивается, она просто течет, омывая два берега, не имея ни начала, ни конца. С этим, конечно, можно не согласиться, что мы и сделаем немного позже, говоря о лексеме «der Strom» в немецком языке, но значительных изменений в авторскую концептуальную формулу реки это не привнесет. Река, в изображении Германа Казака, предстает как вечный водоворот, как жизнь, которая превращается в смерть и как смерть, которая превращается в жизнь. Таким образом, писатель предпринимает попытку объяснить жизнь с точки зрения смерти и смерть как непосредственное продолжение жизни. Именно к таким выводам приводит он своего героя Роберта Линдхофа. Герман Казак заставляет его пройти путь постигающего окружающий мир и собственную душу. Преодоление реки для него – первый этап на пути к «очищению». Говоря о такой коннотации концепта «река», следует заметить, что она получила широкое распространение в индуизме (река Ганг была низвергнута с небес для того, чтобы очистить землю), в китайской традиции (идея потопа), в хеттской культуре (ритуал туннави – очищение в реке), более приземленно в древнегреческом мифе о Геракле (в римской мифологии – Геркулесе), который направил течение реки через конюшни царя Авгия, чтобы очистить их. Но наиболее полно этот мотив нашел свое отражение в библейской мифологии: в ветхозаветной традиции – всемирный потоп, в новозаветной традиции – крещение водой в реке Иордан.

Присутствует в концептуальных представлениях Германа Казака и национально-культурная специфика, прежде всего на лексическом уровне. Для обозначения понятия «река» в немецком языке используются слова «der Fluss» и «der Strom», каждое из которых обладает несколькими значениями. Различия в семантике повлияли на выбор

автора. Слово «der Fluss» является родовым понятием и обозначает реку, а слово «der Strom» является видовым понятием и обозначает большую реку, которая не является притоком какой-либо реки и впадает в открытое море. Кстати, это касается и вопроса об определении границ реки у Германа Казака, о котором речь шла выше. Помимо этого, в словарях немецкого языка у лексемы «der Strom» выделяется от двух до четырех значений, в которых фиксируются основные этапы становления концепта «река» и основные его формулы. Так, например, в значении «потока» слово «der Strom» легло в основу концепта реки, связанного с речью и «очищением», а в значении «течения» стало динамическим образом, символизирующим водоворот времени. В меньшей степени прослеживается в романе связь с паремиологическим фондом языка. Едва ли сразу можно обнаружить что-то общее между авторским концептом «река» и концептом, представленным в устном народном творчестве, например, в таких поговорках , как «Mitten im Strom kann man die Pferde nicht wechseln» / «На переправе коней не меняют» [1, *71*], «Gegen den Strom ist schlecht schwimmen» / «Против воды тяжело плыть» [1, *91*] и др. Но при глубоком анализе и здесь можно найти соответствия.

Таким образом, в романе «Город за рекой» Германа Казака концепт «река» имеет чрезвычайно сложную и разветвленную структуру. Все его смыслы по сути своей амбивалентны, но тесно взаимосвязаны и не имеют четкой границы. Апеллируя к универсальным представлениям и одновременно разрушая их, внося новые нюансы, писатель структурирует авторский концепт, роль которого заключается в моделировании нового значения, новой картины мира. Это же мы наблюдаем и у большинства немецких магических реалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адамия Н. Л.* Русско-англо-немецкий словарь пословиц, поговорок, крылатых слов и Библейских изречений. М., 2005.

2. *Володина Н. В.* Литературные константы в аспекте когнитивного литературоведения // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X междунар. научн. конф., 19–21 сент. 2004, г. Гродно: в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. Т. Е. Автухович, А. С. Смирнов. Гродно, 2005.

3. *Керлот Хуан Эдуардо*. Словарь символов. М., 1994.

4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001.

5. *Лявонава Е. А*. Канцэпт дарога ў творчасці Алеся Разанава: нацыянальнае і агульначалавечае (кніга «Лясная дарога») // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 27 – 28 крас. 2006 г., г. Мінск / Рэдкал.: Роўда І. С. і інш. Мн., 2006.

6. *Маслова В. А*. Когнитивная лингвистика: учебное пособие. Мн., 2004.

7. Мифы народов мира: энцикл. В 2 т. М., 1988. Т. 2.

8. *Степанов Ю. С*. Константы: словарь русской культуры. М., 2001.

9. *Kasack Hermann*. Die Stadt hinter dem Strom. Frankfurt am Main, 1971.

Марина Киселевская

ПРОШЛОЕ КАК ОСНОВА ИДЕНТИЧНОСТИ АФРОАМЕРИКАНЦЕВ В РОМАНЕ ТОНИ МОРРИСОН «ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»

Тони Моррисон – одна из наиболее известных современных афроамериканских писательниц, обладательница Пулитцеровской и Нобелевской премии за 1993 год в области литературы за роман «Возлюбленная» (*Beloved*, 1987). Книга была признана лучшим произведением Т. Моррисон и стала ее первым бестселлером. В своих работах Т. Моррисон исследует общество, в котором процветает расизм, и его влияние на человека. Каждый ее роман – это соединение реальной истории и притчи с глубоким психологическим и философским подтекстом. Т. Моррисон понимает рабство не только как определенный этап американской истории, но и как часть американского сознания и культуры. В центре пятого романа Т. Моррисон «Возлюбленная» – история «преступления и наказания». Героиня романа Сэти убивает свою грудную дочь, которой даже не успела дать имя, чтобы та не попала в рабство, из которого самой Сэти удалось бежать. Моррисон так и не называет нам имени ребенка. В романе она – Возлюбленная (*Beloved*). Ее именем становится надпись, высеченная на могильном камне (неполное от *Dearly Beloved*).

С середины прошлого века происходит «вхождение» темы идентичности в повседневную жизнь. Поиск идентичности и самобытности различными сообществами становится закономерным процессом наравне с процессом глобализации в мировом масштабе. Идентичность

(от англ. *identity* – тождественность) – многозначный и общенаучный термин, выражающий идею постоянства, тождества, преемственности индивида и его самосознания [1]. Идентичность в наиболее широком значении представляет собой совокупность устойчивых черт, которые позволяют определенной общности людей отличать себя от других, тем самым определяя свое место в социуме. В рамках *identity* мы будем выделять (согласно классификации И. Кона):

1. психофизическую идентичность;
2. социальную идентичность;
3. личную идентичность, т. е. индивидуальную идентичность, или самоидентичность (*Self-identity*).

Проблема идентичности стоит наиболее остро для сообществ, которые сегодня позиционируются как мультикультурные (поликультурные). Ярким примером этой проблемы может стать культурная ситуация в США, где образовался так называемый этно-расовый пятиугольник [3]: он включает белых европейцев (по происхождению), индейцев, афроамериканцев и представителей латиноамериканской и азиатоамериканской групп, которые добавились последними. Сегодня можно говорить о том, что американская нация приходит к осознанию себя как мультикультурного сообщества, образовавшегося во взаимодействии различных культурных и религиозных традиций. Задача, которую ставят перед собой многие представители неевропейских культур в США (в том числе Т. Моррисон), – это соединение своей идентичности с американской культурой.

Понятие *community* (общины) особенно важно в культуре и сознании афроамериканцев, которым вместе приходилось отстаивать свое право на самоопределение и свободу. Общиной в социологии называется группа людей, проживающих в едином локализованном пространстве, которых объединят общие идеи, убеждения, намерения, вера, нужды, опасности. Если для представителей западной культуры семья (общество) ограничивала степень самоопределения и самовыражения человека, приписывая ему те или нормы поведения, то для культуры афроамериканцев принадлежность к семье или общине (*community*) в более широком смысле становится наиболее важным фактором дальнейшего развития, самоопределения. Через четкое определение своей социальной роли человек приходит к определению (а не к детерминации) своих

жизненных установок и приоритетов, личной идентичности. Поэтому для афроамериканской литературы (и Тони Моррисон в частности) характерно стремление найти способы определения или возрождения прежде всего социальной идентичности.

В романе «Возлюбленная» Т. Моррисон показывает, как рабство отрицает и разрушает в сознании афроамериканцев каждый уровень понятия *identity*. Изначально раб теряет свою *личную идентичность* из-за невозможности распоряжаться собой и выбирать свою судьбу. Сэти и ее муж Халле вынуждены просить разрешения у миссис Гарнер, чтобы пожениться. Сиксо не может любить женщину с соседней плантации, так как ему запрещено покидать территорию Милого Дома. Поль Ди, наблюдая за петухом по имени Мистер, приходит к выводу, что у петуха больше свободы, чем у него самого. Кроме того, рабство разрушает моральные ориентиры Сэти, позволяя ей убить дочь. Личная идентичность, прежде всего, связана с именем. Обилие в романе безымянных персонажей призвано подчеркнуть разрушение рабством идентичности человека. Постепенно это приводит к разрушению *социальной идентичности*, когда человек теряет связь с социальной группой, к которой принадлежит. Разрушение социальной идентичности членов общины приводит к тому, что они не приходят на помощь семье Сэти, не предупреждают ее о появлении Хозяина и тем самым допускают убийство.

Последняя стадия разрушения идентичности человека – это разрушение его *психофизиологической идентичности*, когда человек перестает осознавать и идентифицировать себя не только как личность, но и как человек. Именно это происходит, когда Сэти слышит, как ее хозяин диктует ученикам признаки сходства чернокожих рабов и животных.

В романе «Возлюбленная» Т. Моррисон ищет способы восстановления афроамериканской идентичности. Такой способ писательница находит в восстановлении понятия *community* («община») в сознании афро-американцев. Восстановление социальной идентичности должно стать основой восстановления идентичности индивидуальной (т. е. *Self-Identity*). Однако необходимо наличие некой идеи, вокруг которой община могла бы объединиться. По мнению Т. Моррисон, такой идеей должны стать коллективное прошлое и коллективная память афроамериканцев.

В романе олицетворением памяти и прошлого выступает образ Возлюбленной, необычной девушки, которая случайно попадает в дом Сэти. Ее появление кардинально меняет жизнь главных героев (Сэти, Поля Ди, Денвер) и других членов общины. Она заставляет их рассказывать истории прошлого, связанные с рабством, о котором они предпочитали не вспоминать. Для Бэби Сагз прошлое, как и настоящее, «*непереносимо, а поскольку она знала, что смерть приносит все что угодно, кроме забвения, то отдавала остаток сил раздумьям о цветах радуги*» [2, *12*]. Сэти говорит о том, что помнить – это непозволительная роскошь. Поль Ди прячет свои чувства в «*жестяную табакерку*» (*a tobacco tin*). Это помогает ему выжить и бежать из тюрьмы, но это же самое мешает надолго задержаться на одном месте и привязаться к другим людям. Проблему, которую пытаются решить герои романа, можно сформулировать следующим образом: как избавиться от мучительных воспоминаний прошлого и при этом сохранить его как основу единства своей общины.

Вновь рассказав и пережив прошлое, Сэти удается получить прощение общины и простить себя. Возлюбленная говорит, что вернулась, чтобы увидеть лицо Сэти. Таким образом, Возлюбленная, воплотившая в себе идею о прошлом, вернулась, чтобы Сэти посмотрела в лицо своему прошлому. Появление Возлюбленной дает возможность не только Сэти, но и другим членам общины встретиться со своим прошлым и признать его. В таком русле в Возлюбленной воплощаются страхи и мысли каждого персонажа, который ее видит. В наиболее общем смысле Возлюбленная становится олицетворением индивидуального и коллективного прошлого всех членов общины. Кроме того, в ее образе воплотилась идея о неразрывной связи прошлого – настоящего – будущего, а также идея коллективной памяти, которая влияет на настоящее членов общины, мешая объединению и развитию их идентичности.

Для восстановления утраченной связи внутри общины ее членам необходимо не просто принять, но и полюбить свое прошлое. Выразителем этой идеи в романе выступает Бэби Сагз, проповедница и местная святая. Собирая людей на поляне, Бэби учит их, как залечить раны, нанесенные годами рабства, и *полюбить* свои оскверненные тела, так как в афроамериканской традиции тело человека не менее

важно, чем его душа. Она призывает общину сложить оружие, так же как она просит Сэти сложить «щит и меч», считая ее любовь, стремящуюся к обладанию, опасной. Бэби удается сплотить общину. Поэтому 28 дней, проведенных Сэти в общине после побега и до совершенного ею убийства, кажутся ей восхитительными. Таким образом, процесс обретения идентичности главными героями романа начинается только рядом с теми, кто в той же мере, как и они, испытал трагический опыт рабства. Попытки самоидентификации без участия, помощи и поддержки общины становятся неудачными.

Идея о необходимости полюбить свое прошлое заложена в самом имени Возлюбленной. Т. Моррисон называет ее «*a girl who waited to* ***be loved***» (*девушка, которая ждала, чтоб ее полюбили*). Назвав Возлюбленную возлюбленной, т. е. приняв и полюбив свое прошлое, жители общины объединяются и приходят на помощь семье Сэти. Так им удается восстановить разорванную социальную и личную идентичность. Рефреном повторяется в последней главе фраза «*It was not a story to pass on*» [4, *323–324*] («*Мимо такой истории не пройдешь*» [2, *445–446*]), утверждая незримое присутствие в жизни этих людей истории. Даже если теперь они о ней не вспомнят.

Таким образом, понятие социальной идентичности является базисом афроамериканской общины. По мнению Т. Моррисон, обретение личной идентичности, разрушенной рабством, невозможно без восстановления идентичности социальной. Членов общины объединяет *прошлое*, так называемый коллективный опыт, который выступает основой идентичности афроамериканцев. Однако невозможность принять и признать свое прошлое не позволяет членам общины соединить социальную идентичность. Появление Возлюбленной как воплощения коллективного прошлого делает возможным не только выразить опыт рабства и перенесенного насилия, но и полюбить это прошлое. Назвав «Возлюбленную возлюбленной», членам общины удается восстановить разорванную связь внутри общины и заложить основу восстановления личной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кон И.* Идентичность // [Electronic resource]. 2003. Mode of access: http://www.krugosvet.ru/articles/119/1011930/1011930a1.htm.

2. *Моррисон Т.* Возлюбленная / пер. с англ. И. Тогоевой, 2005.

3. *Тлостанова М*. Эра Агасфера или Как сделать читателя менее счастливыми // Иностранная литература. 2003. № 1. [Electronic resource]. 2003. Mode of access: magazines.russ.ru/inostran/2003/1/tlost.html.

4. *Morrison. T*. Beloved. NY, 2004.

Ганна Янкута

ЖАНРАВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНА АЙН РЭНД «АТЛАНТ РАСПРАВІЎ ПЛЕЧЫ»

Айн Рэнд (*Ayn Rand*, сапраўднае імя Аліса Разэнбаўм, 1905–1982) – амерыканская пісьменніца рускага паходжання, якая нарадзілася ў Санкт-Пецярбургу, а ў 1926 г. эмігравала ў ЗША. Знакамітая не толькі як аўтар трох раманаў «Мы – жывыя» (*We the Living,* 1936) [*1], «Крыніца» (*The Fontainhead*, 1943), «Атлант расправіў плечы» (*Atlas Shrugged*, 1957) [*2], аповесці «Гімн» (*Anthem*, 1938) і шэрага апавяданняў і п’ес, але і як філосаф, аўтар трактатаў «Для новага інтэлектуала» (*For the New Intellectual*, 1961), «Цноты эгаізму» (*The Virtue of Selfishness*, 1964), «Філасофія: каму яна патрэбная?» (*Philosophy: Who Needs It?*, 1982) [*3] і інш. Аб’ект даследавання дадзенага артыкула – раман «Атлант расправіў плечы». Ён шырока вывучаўся ў амерыканскім літаратуразнаўстве [*4], аднак у рускім і беларускім літаратуразнаўстве прац па ім амаль няма. Мэта дадзенага артыкула – выявіць жанравыя асаблівасці рамана Айн Рэнд «Атлант расправіў плечы».

Дз. Кастыгін вызначае жанр рамана «Атлант расправіў плечы» як утапічную эпапею (альбо раман-утопію) з некаторымі рэалістычнымі рашэннямі [4] і як антыўтопію [3, *3–5*]. Калі ўтопія вызначаецца як «літаратурны жанр, у аснове якога – выяўленне няіснага ідэальнага грамадства» [5, *1117*], то антыўтопія – «пародыя на жанр утопіі альбо на ўтапічную ідэю» [1, *38*], спраўджаная утопія, дзе жорсткая неабходнасць адпавядаць ідэалу робіць негатыўны ўплыў на развіццё грамадства. Асноўны канфлікт антыутопіі – гэта супрацьстаянне асобы і ўлады; структурны стрыжань – псеўдакарнавал, у аснове якога, у адрозненне ад карнавала М. М. Бахціна, ляжыць абсалютны страх, які «суседнічае з глыбокай пашанай і захапленнем у адносінах да ўлады» [1, *39*].

Дзеянне ў рамане «Атлант расправіў плечы» адбываецца ў ЗША індустрыяльнай эпохі, тэхнічнае развіццё краіны прыкладна адпавядае развіццю ЗША 1950-х гг. Астатнія краіны свету – еўрапейскія,

паўднёваамерыканскія – робяцца сацыялістычнымі і прымаюць назву народных (Народная рэспубліка Германія, Народная рэспубліка Англія), і толькі ЗША застаецца пакуль краінай капіталістычнай, аднак тут грамадства і эканоміка таксама паступова сацыялізуюцца. Улада над краінай пераходзіць у рукі вузкага кола людзей (*the aristocracy of pull* [*5], паводле вызначэння, дадзенага ў рамане), чые дзеянні скіраваныя на абмежаванне магчымасцей «тых, хто рухае свет» (*the movers of the world*), і перашкаджае свабоднаму развіццю капіталістычнай вытворчасці і гандлю (прыём «нарастання», паводле Дз. Кастыгіна [4], – калі грамадства паступова рухаецца да самазнішчэння); асноўная мэта ўраду ў рамане – арганізацыя цэнтралізаванага кіравання эканомікай краіны і стварэнне «роўных магчымасцей для ўсіх». Ахвярамі такой дзейнасці робяцца бізнэсмены і прадпрыемцы. У адрозненне ад традыцыйных антыўтопій, канфлікт у рамане завязаны вакол супрацьстаяння «тых, хто рухае свет» і *second-handers* [*6], выходзіць на ўзровень «асоба (творца) – грамадства», а атмасфера псеўдакарнавальнасці, абсалютнага страху перад таталітарным урадам ператвараецца ў атмасферу поўнай безнадзейнасці, знакам якой з'яўляецца фраза, што шматразова паўтараецца на працягу першых двух тамоў рамана: «*Who is John Galt*» – «*Хто такі Джон Галт?*» (тут і далей пераклад аўтара артыкула) – людзі гавораць яе, калі іх апаноўвае страх альбо адчай.

Апроч антыўтапічнага жанравага складніка ў рамане прысутнічае складнік утапічны. Асноўны прынцып утопіі – падрабязнае апісанне ідэальнай арганізацыі грамадскага жыцця – рэалізуецца ў тых эпізодах рамана, што адбываюцца ў Даліне Джона Галта (трэці том *«A is A»* – *«А ёсць А»*), недасягальнай для большасці людзей. Даліна належыць Мідасу Малігану, банкіру, што вырашыў адысці ад спраў і жыць адасоблена пасля суда, дзе яго прымусілі даць крэдыт адзіна з прычыны таго, што гэты крэдыт *патрэбны* таму, хто яго просіць. Названа Даліна ў гонар таго самага Джона Галта, чыё імя асацыіруецца ў грамадстве з безвыходнасцю, чалавека, які спыніў рухавік свету як у пераносным, так і ў прамым значэнні: Галт вынайшаў прынцыпова новы тып рухавіка, аднак не захацеў аддаць яго грамадству. Тым самым ён пазбавіў жыццёвай апоры тых, хто жыў за кошт іншых, аднак дапамог вызваліцца тым, хто раней цягнуў на сабе астатніх – жыхарам Даліны. Для Дагні Тагарт імя Джона Галта асацыіруецца найперш з чыгуначнай лі-

ніяй, Лініяй Джона Галта, пабудаванай дзякуючы неймаверным высілкам і названай так дзеля таго, каб кінуць выклік грамадству.

Жыхары Даліны Джона Галта – «тыя, хто рухае свет», розумы чалавецтва, што бастуюць [*7], людзі, якіх Джон Галт і Францыска д'Анконія ўпэўнілі пакінуць свае прадпрыемствы. Жыццё ў Даліне падпарадкаванае прынцыпам ідэальнага, паводле Айн Рэнд, капіталістычнага грамадства, дзе функцыя ўлады зведзеная да мінімума – яна не перашкаджае свабоднаму развіццю прамысловасці і свабоднаму ўсталяванню гандлёвых сувязей. У сваім інтэрв'ю Айн Рэнд зазначае: «У яго [ураду – *Г. Я.*] ёсць толькі адна карысная функцыя – абарона правоў асобы» [2]. Такім чынам, у рамане Айн Рэнд асноўны прынцып утопіі мадыфікуецца – у ім не даецца апісанне ідэальнай арганізацыі грамадства, бо яно заснаванае выключна на свабоднай эканамічнай дзейнасці чалавека.

Даліна Джона Галта параўноўваецца з Атлантыдай, першай утопіяй, створанай Платонам у двух дыялогах («Тымей» і «Крытый»). Згадкі пра тое, што Джон Галт знайшоў Атлантыду, з'яўляюцца ў першым томе рамана («*Non-contradiction»* – «*Без супярэчнасцей*»). Паводле легенд (а Джон Галт – асоба таксама напаўлегендарная, яго ўзгадваюць як старога сябра стрыечнай бабулі альбо як чалавека, што знайшоў крыніцу вечнай маладосці), Атлантыда – месца, дзе жывуць душы герояў, якія не памерлі, бо ведаюць тайну жыцця, якую знеслі з сабою. Для выпадковых суразмоўцаў Дагні Тагарт, якія апавядаюць ёй пра Джона Галта, Атлантыда – гэта востраў, альбо само сэрца зямлі, альбо нават сама Амерыка. Паралель Амерыка – Атлантыда з'яўляецца невыпадкова: для Айн Рэнд індустрыяльны прагрэс ЗША – гэта таксама легенда. Паводле Айн Рэнд, «амерыканскія бізнэсмены як клас выявілі найвялікшую геніяльнасць у галіне вытворчасці і дасягнулі самых бліскучых поспехаў, якія толькі адзначаныя ў эканамічным летапісе чалавецтва» [*8]. Такім чынам, Амерыка ў рамане – гэта няспраўджаная Атлантыда, Даліна Джона Галта: «Мне здаецца, я адкрываю новы кантынент, Гвэн, – весела адказаў Рэардэн. – Кантынент, які павінны былі адкрыць разам з Амерыкай, але не адкрылі» [6, *412*].

З міфам пра Атлантыду у рамане звязаны і міф пра Атланта (*Atlas*) – такое імя ў старажытнагрэчаскай міфалогіі меў не толькі тытан, які трымае на плячах неба (да яго адсылае назва ўсяго твора і асобны

фрагмент размовы паміж Францыска д'Анконія і Хэнкам Рэардэнам: «...Калі б вы ўбачылі Атланта, што трымае свет на сваіх плячах <…> – што б вы параілі яму зрабіць?» «Я... не ведаю. Што... можа ён зрабіць? А што параілі б *Вы*?» «Расправіць плечы» [6, *429*]), але і, паводле Платона, цар Атлантыды (сын Пасейдона і Клейта), першы сярод дзесяці кіраўнікоў вострава, гэтаксама як атлантамі называлі не толькі тытанаў, але і жыхароў Атлантыды.

Характэрным для жанру антыўтопіі з'яўляецца герой, які паўстае супраць улады. «Эксцэнтрычнасць многіх герояў антыўтопіі праяўляецца ў іх творчым імпэце, у імкненні авалодаць талентам, непадуладным татальнаму кантролю» [1, *38*]. У рамане «Атлант расправіў плечы» героі не паўстаюць супраць улады – яны ладзяць забастоўку, што фармальна супадае з жаданнямі суайчыннікаў. Парушэнне героямі законаў (кантракт паміж Хэнкам Рэардэнам і Кенам Дэнэгерам) вядзе за сабой пакаранне, аднак пакаранне апынаецца ўмоўным; пазбегнуць пакарання альбо вызваліцца ад тыраніі грамадства для герояў-«атлантаў» робіцца магчымым, калі яны адмаўляюцца працаваць дзеля іншых і ахвяраваць уласным дабрабытам.

Для жанру ўтопіі характэрным з'яўляецца герой-апавядальнік, які наведвае ўтапічнае грамадства, і асоба праваднікá, што тлумачыць яму прынцыпы артанізацыі ідэальнага грамадства. У рамане «Атлант расправіў плечы» ў Даліну Джона Галта выпадкова трапляе галоўная гераіня твора – Дагні Тагарт. Даліна абароненая ад чужых вачэй, і Дагні – адзіная з тых, хто змог пабачыць яе, але не быў да гэтага падрыхтаваны. Прычына гэтага – мэтаскіраванасць галоўнай гераіні, яе жаданне знайсці «разбуральніка», якога яна праследуе на самалёце. Праваднікóм Дагні робіцца Джон Галт, які знаходзіць яе пасля аварыі і паказвае ёй Даліну.

На працягу рамана сацыялагізаванае грамадства і супольнасць Даліны Джона Галта перажываюць пэўныя трансфармацыі – першае праз прыняцце шэрага ўказаў (апошні сярод якіх – «мараторый на розум») прыходзіць да амаль поўнага самазнішчэння, супольнасць «атлантаў», якая існуе на працягу дванаццаці год, застаецца адзіным месцам, дзе кіруе розум, і пасля эканамічнага разбурэння краіны вяртаецца, каб пабудаваць свет нанова – але паводле сваіх законаў.

Супрацьпастаўленыя жанравыя формы выкарыстоўваюцца ў рамане для паралельнага супастаўлення дзвюх форм сацыяльна-палітычнай і эканамічнай арганізацыі грамадства. Апроч таго, і ва ўтапічным, і ў антыўтапічным грамадстве распрацаваная свая філасофская сістэма; апалагетамі сістэм з'яўляюцца філосафы-антыподы Хью Экстан і доктар Ферыс. Адрозненне паміж філасофскімі сістэмамі палягае ў трактоўцы розуму і яго ролі: «...Вы <…> не можаце адмовіць факт, што розум – гэта ваш сродак выжывання, што для вас, людзей, пытанне «быць альбо не быць» ператвараецца ў пытанне «думаць альбо не думаць» [6, *939*].

Такім чынам, праз адначаовае выкарыстанне дзвюх жанравых форм – антыўтопіі і ўтопіі – Айн Рэнд супрацьпастаўляе дзве формы сацыяльнай і эканамічнай арганізацыі грамадства (сацыялізм/камунізм/калектывізм і капіталізм), а на больш глыбокім узроўні – дзве філасофскія сістэмы, заснаваныя на выбары: «думаць альбо не думаць».

ЗАЎВАГІ

*1. Пераклад з англійскай мовы на рускую Дз. Кастыгіна: *Рэнд А*. Мы – живые. СПб., 1993

*2. Пераклад з англійскай мовы на рускую Дз. Кастыгіна: *Рэнд А*. Атлант расправил плечи: в 3-х т. СПБ., М., 2006. Т.3.

*3. Асобныя раздзелы з гэтых філасофскіх прац, перакладзеных на рускую мову і выдадзеныя ў зборніках: *Рэнд А*. Апология капитализма. М., 2003; *Рэнд А*. Концепция эгоизма. СПб., 1995.

*4. Сярод даследаванняў творчасці Айн Рэнд можна назваць працы «Феміністычныя інтэрпрэтацыі твораў Айн Рэнд» (*Feminist Interpretations of Ayn Rand*, Edited by M. R. Gladstein and C. M. Sciabarra, 1995), «Айн Рэнд: Рускі радыкал» К. М. Шабары (*Ayn Rand: The Russian radical*, C. M. Sciabarra, 1999).

*5. Арыстакратыя блату.

*6. Людзі другога гатунку, другасныя, тыя, што існуюць за кошт моцных і творчых людзей; працоўная назва рамана «Крыніца», асноўная тэма якога – узаемадачыненне *першасных* і *другасных* – працягваецца ў рамане «Атлант расправіў плечы».

*7. Першы, працоўны, варыянт назвы рамана – «Забастоўка» (*The Strike*).

*8. Цытата з артыкула «Вялікі бізнес – меншасць, якую праследуюць» (1962); цыт. паводле: Удивительная Айн Рэнд [Электр. ресурс]. Режим доступа: http://www.sem40.ru/ourpeople/destiny/16169/. Дата доступа: 12.11.2007.

ЛІТАРАТУРА

1. Антиутопия / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 38 – 39.
2. Интервью с философом Айн Рэнд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aynrand.ru/. – Дата доступа: 13.11.2007.
3. *Костыгин Д.* Предисловие к первому изданию / Д. Костыгин // Атлант расправил плечи / А. Рэнд. – М. – СПб.: «Невская перспектива», Оникс, 2006. – С. 3–5.
4. *Костыгин, Д.* Роман «Атлант расправил плечи» – завершение цикла художественного творчества Айн Рэнд / Д. Костыгин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aynrand.ru/. – Дата доступа: 13.11.2007.
5. Утопия / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 1117 – 1118.
6. *Rand, A.* Atlas Shrugged / A. Rand. – NY: The New American Library, 1960. – 1085 p.

Анастасия Пазюра

ИСТОКИ СИМВОЛИКИ В РАССКАЗАХ ЙОРДАНА РАДИЧКОВА

Йордан Радичков – классик современной болгарской литературы, талант которого в полной мере раскрылся при показе национального болгарского менталитета, болгарского характера, болгарских нравов и обычаев – всего того, что можно определить как исконно болгарские реалии. В основе его произведений лежат образы и факты национального фольклора. Однако в своем творчестве Радичков пошел дальше простого изображения и объяснения реальности. Он создал собственную мифологию. Особенность ее в том, что она, будучи подкреплена национальными мифологемами, все же является творением самого Йордана Радичкова и существует лишь в его произведениях. Таким образом, можно говорить об авторском мифотворчестве. К примеру, в рассказах «Верблюд» и «Древоточец» находит воплощение мифологема Абсолютного Зла как разрушающего начала Бессмысленного Знания, неорганичного нашему миру (в рассказе «Иероглиф») и т. д. Эта тема основательно освещена И.Уваровым в статье «Художественный мифологизм в прозе Йордана Радичкова (на примере произведений 1960-х гг.)» [3]. В данной статье мы коснемся проблемы символизма в творчестве Радичкова, перейдя, таким образом, от узконациональ-

ных ценностных ориентиров к общечеловеческим на примере одного из центральных образов во всем творчестве писателя – куста Шиповника. Этот образ впервые встречается в сборнике рассказов «Нежная спираль» («Нежната спирала»), вышедшем в 1983 г. и отмеченном премией Союза болгарских писателей, кроме того, еще двух рассказах из этого же сборника: «Куст шиповника» («Шипков храст») и «Каждый день в лесу» («Всеки ден в гората»).

В «Нежной спирали» действие происходит зимним днем во время возвращения группы людей с охоты. Охотники, в числе которых и герой, едут на санях по дороге, недалеко от которой растет куст шиповника. Один из охотников подстреливает голубя, летящего в небе. Центральное событие рассказа – смерть птицы, а куст Шиповника как бы остается в стороне. В рассказе «Куст шиповника» осенний сбор ягод лишен идилличекой красоты: под пером писателя мирные сборщики шиповника, истязая растение ради своей добычи, превращаются в профессиональных «охотников» за плодами, Шиповник «сражается» против них и почти убивает одного из сборщиков своими шипами. В последнем произведении из этой серии, рассказе «Каждый день в лесу», автор вспоминает свои лесные прогулки с реальным человеком актером Григором Вачковым. «Пустой» человек в представлении автора, Вачков противопоставляется «осмысленной» и прекрасной природе. Символом этой естественной и вечной красоты становится шиповник.

В языческой мифологии славян шиповник имеет определенную семантику. С одной стороны, согласно языческим верованиям, шиповник считается «нечистым» растением. В то же время, по македонским поверьям (а Македония граничит с Болгарией, и обе страны активно заимствуют друг у друга как элементы языка, так и элементы культуры), шиповник – Божье растение. С другой стороны, в христианстве шипы символизируют грех, печаль, горе. Это символ мук Христа, символ тернового венца. Венец из стеблей шиповника был пародией на венец из роз римского императора [5].

В каждом рассказе, где присутствует куст Шиповника, сам Шиповник кажется не менее живым и разумным существом, чем остальные персонажи произведения – люди. И это впечатление одушевленности растения достигается путем метафоризации поествования. Приведем примеры:

«Нежная спираль»: «У поворота внезапно вынырнул из снега куст шиповника, снизу доверху усыпанный яркими, красными плодами. Он был обращен одновременно во все стороны. Возница воскликнул: «Глянь-ка!» – взмахнул кнутом и огрел куст ***по лицу***. […] Шиповник ***вздрогнул, вздрогнули*** вместе с ним блестящие красные ***ягоды, сверкнули, как живые глаза***, словно не замерзший куст огрели кнутом, а ударили ***по лицу*** живое существо» [2, *23*]

«Куст шиповника»: «Я не могу сказать, насколько он стар, […] как давно ***он живет на свете***…; куст шиповника, хоть и ***умирает*** непрестанно, зато обладает способностью столь же непрестанно воскресать, потому что на месте состарившихся и умирающих веток каждый год появляются молодые побеги…» [2, *8*] «Воображение подсказывает мне, что ***в своих когтях*** он все еще держит лоскут божьего плаща, оставшийся с той поры, когда господь обходил землю» [2, *8*]; «Однако верхняя половина куста вся усыпана крупными, сочными плодами, ярко-красными и блестящими, ***точно капли крови***» [2, *9*].

Сразу же обращает на себя внимание одна из деталей образа. Это – ягоды шиповника. В рассказах подчеркивается, что они усыпают весь куст, являются его глазами, которые смотрят во все стороны сразу: «Он был обращен одновременно во все стороны» («Нежная спираль») [2, *23*]; «Это был куст высотой в человеческий рост, с широким основанием, весь усыпанный яркими, красными плодами. «Теперь посмотри с другой стороны!» – сказал Методий Андонов, и мы оба зашли с другой стороны, но и с другой стороны куст был точно такой же. «Откуда ни подойди, на тебя смотрит!» – сказал Методий Андонов» («Нежная спираль») [2, *24*]; «… куст шиповника творит и содержит себя как постоянно действующую крепость, обращенную одновременно на все стороны света, и начинает он вести себя так со дня своего появления» («Куст шиповника») [2, *8*].

Итак, куст обращен во все стороны света и следит за всем своими глазами-ягодами. В представлении читателей именно этот куст является центром пространства повествования как в географическом, так и в сюжетном смысле. Радичков дает возможность наблюдать события «глазами» самого куста. Центральное положение куста Шиповника в сочетании с направленностью его «взгляда» во все стороны дает прозрачную аллюзию на борхесовский Алеф: «Он объяснил, что Алеф –

одна из точек пространства, в которой собраны все прочие точки» [4]; «Алеф. Место, в котором, не смешиваясь, находятся все места земного шара, и видишь их там со всех сторон» [4].

У куста шиповника герой рассказа «Нежная спираль» встречает умершего болгарского режиссера Методия Андонова, который ходит вокруг куста и сосредоточенно, фанатично, как пишет сам Радичков, разглядывает его. «Он с воодушевлением ударил себя рукой в грудь и снова уставился фанатичным взгдядом на спокойный, спокойно расположившийся в снегу куст шиповника… Я не удивился бы, если бы он в эту минуту разбежался и впрыгнул в середину куста; мне трудно определить, кто из них в большей степени казался частью природы – человек или куст» [2, *24*]. В этом небольшом вставном эпизоде автор опирается на библейский догмат о разделении мира на небесный и земной, причем в этом рассказе мир земной и мир небесный пересекаются – уже умерший человек оказывается на земле. И связь двух миров осуществляет не кто иной, как куст шиповника, недаром Радичков говорит о том, что куст и человек почти сливались в своей природной сущности. Куст представляется возможным медиатором. Он не просто центр, не просто абсолютная точка, вмещающая в себя все остальные точки и одновременно являющаяся ими, это еще и пересечение двух несоприкасающихся плоскостей – земной и небесной. Следовательно, в данном случае, куст шиповника – это вариант трансформации Мирового Древа, мифологема, которая присутствует почти во всех мировых культурах, в том числе и европейских. Таким образом, семантика куста Шиповника в произведениях Йордана Радичкова двойственна: это одновременно древо, сродни мировому, и мировое древо и, как Алеф в борхесовском понимании, мировая точка, т. е. некий центр мироздания, разумеется, в художественном осмыслении.

Осваивая окружающий мир, древний человек создавал в своем сознании конкретную модель мира. В различных мифологиях эта модель связывается то с телом животного, то с географическими объектами (например, гора как центр мира: японская гора Фудзияма, для христиан – Голгофа), то с камнем (Алатырь). Очень часто образ горы соединялся с образом дерева (этот образ более емкий). В силу своей нерасчлененности мифологическое мышление, как и фольклорное, оперирует образами, которые закрепляются в сознании, повторяются и становятся общей

культурной базой человечества. В художественном произведении мы, как правило, имеем дело с мифологемами, т. е. старыми образами, сохранившими мифологическое значение, или с чисто авторскими, наполненными той же или приблизительно той семантикой, как и мифологический образ, к которому отсылает контекст произведения, что мы и наблюдаем в анализируемых рассказах Й. Радичкова.

В мифологии образ Древа, развиваясь, становится все обобщеннее, все больше абстрагируется от своего реального денотата, двигаясь в сторону символичности и эмблематичности. Мировое Древо позже предстает в виде креста, своего рода схематическим изображением человека, раскинувшего руки в стороны. Посредством Креста, эмблематично связывающего Древо и Человека, изображается единство окружающего мира и человека.

Эта связь становится более четко выраженной с развитием христианских идей. В силу этого с определенной долей уверенности можно говорить о триединстве символа: Мировое Древо – Крест – Христос/Человек.

Сопоставив семантику радичковского куста шиповника, борхесовского Алефа и их символических толкований, учитывая то, что Алеф – первая буква священного еврейского алфавита, соответствующая греческой альфе, приходим к Библии, где мы читаем: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель».

Алеф, альфа – начальные буквы различных алфавитов, имеющие сходные символические толкования: «А. В каббалистике Алеф есть троица в единении. Греческая Альфа – начало всех вещей, откуда соответствующее представление об этой букве. М. В. Ломоносов определял А как бесконечность пространства» [1, *28–33*]. Борхес, повествуя о своем собственном Алефе, дает то же самое определение: «Что до последнего [Алефа], то, как известно, это название первой буквы в алфавите священного языка. Применение его к шарику в моей истории, по-видимому, не случайно. В каббале эта буква обозначает Энсоф – безграничную, чистую божественность; говорится также, что она имеет очертания человека, указывающего на небо и на землю и тем свидетельствующего, что нижний мир есть зеркало и карта мира горнего» [4]. Безграничная и чистая божественность может выражаться

лишь в одном образе – образе непостижимого, непознаваемого, всеприсутствующего, всепронизывающего Бога, персонифицируется же обычно в образе Христа. Таким образом, выстраивается ассоциативная цепочка: куст Шиповника – Алеф – Альфа и Омега – Христос.

В рассказе «Нежная спираль» встречается еще один образ, имеющий аналогии с библейской мифологией, образ голубя, который, согласно Библии, символизирует Святой Дух: «И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем.

Я не знал его; но Пославший меня крестить в воде сказал мне: на Кого увидишь Духа сходящего и пребывающего на Нем, Тот есть крестящий Духом Святым».

В рассказе «Нежная спираль» охотник стреляет в одиноко летящего голубя. Подстреленный голубь падает не сразу, он продолжает кружить в небе, и его кровь капает на снег. «Это была кровь дикого голубя. Пока птица кружила наверху и выписывала в небе круги и спирали, ее кровь крупными каплями падала на снег, вырисовывая на нем те же круги и спирали» [2, *25*]. Все это происходит «в присутствии» куста шиповника, поначалу будто бы скрывшегося за поворотом дороги, но с выстрелом вдруг вновь появившимся перед охотниками. «Мы молча пробирались к саням между алеющим кустом шиповника, уставившего на нас, как вампир, сотни своих красных глаз, и нежными дугами и спиралями, выписанными на снегу падавшим с неба голубем» [2, *26*]. Кровь на снегу – своеобразное завещание убитого голубя, написанное на снегу «нежными дугами и спиралями»: «Когда выстрел с саней прервал полет и птица начала делать медленные круги, отставая от стаи, никто из нас не подозревал, что птица, кружа, медленно выжимала из себя кровь, чтобы неясными кругами и спиралями дописать свое последнее послание белой равнине, последнюю в своей жизни фразу» [2, *26*]. Бессмысленное убийство невинной птицы – достаточно прозрачный намек на убийство Христа, на его крестный путь, также отмеченный кровью.

Убийство любого живого существа – кощунство по отношению к Божественной воле, самое жестокое преступление. Йордан Радичков утверждает это, имплицитно приравнивая убийство голубя к убийству Христа. С другой стороны, кровь голубя на снегу можно соотнести и с другим библейским образом – платком Вероники, который она подала

Христу, восходящему на Голгофу, чтобы он промокнул лицо. Как известно, впоследствии на нем отобразился божественный лик.

Мотив страданий Христа продолжается в рассказе «Куст шиповника», где сцена сбора ягод шиповника соответствует сцене распятия Христа. Чтобы добраться до высоко висящих плодов и защититься от шипов, сборщики ягод забрасывают на шиповник крюки на веревках и растягивают ветки в стороны, как бы распиная куст. Именно как распинание и описывает этот процесс Й. Радичков: «Иногда сборщики нападают на куст целой ватагой, тащат и распинают его крюками со всех сторон» [2, *8*].

Подводя итог, можно сказать следующее: через образ куста Шиповника Й. Радичков аппелирует к Христу, сошедшему на землю, в сценах ежегодного сбора ягод символически воссоздает гонения на него и распятие; вознесение Христа на небо напоминает голубь, он же Святой Дух. Нежной спиралью своей крови он строит лестницу от земли на небо и соединяет два мира, чтобы Христос однажды смог вернуться.

Подобные обобщения, превращающие факт реальности в нравственный символ, характерны для творчества болгарского писателя в целом, вся жизнь которого была подчинена одной цели – утверждению приоритета гуманистического мировоззрения и гуманного отношения к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Королев К.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2006.

2. *Радичков Й.* Куст шиповника, Нежная спираль, Каждый день в лесу // Иностранная литература, 1985. Вып. 7.

3. *Уваров И.* Художественный мифологизм в прозе Йордана Радичкова (на примере произведений 1960-х гг.) // Славянский вестник, 2004. Вып. 2.

4. http://www.beth.ru/borges/alef.htm

5. http://www.pagan.ru/sh/shipownik8.php

Марина Фоменкова

ТЕОРИЯ ЯЗЫКОВОГО ОБРАЗА МИРА В НЕМЕЦКОМ, АМЕРИКАНСКОМ И ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

Картина мира, языковой образ мира – понятия, прочно вошедшие в терминологический аппарат гуманитарного знания. Являясь емкой, образной метафорой, они отражают одну из главных функций языка –

функцию трансляции культуры. Но осознание своего места в культуре и истории невозможно без обращения к «фольклорной памяти», вековым традициям и верованиям» [6, *7*]. Исследования последних десятилетий польских лингвистов Я. Анусевича [3], Е. Бартминьского [5], российских и отечественных ученых С. М. Толстой [13], Е. Л. Березович [7], Н. П. Антропова [1], Е. А. Казанцевой [11] и других – это и новые опыты теоретического осмысления принципов и задач этнолингвистики, и опыт накопления и введения в научный оборот большого массива новых фактов в области «культурной» лексики.

«Границы моего языка определяют границы моего мира» – заявил в своем «Логико-философском трактате» Людвиг Витгенштейн. Идея о существовании *языкового образа мира* не является изобретением научной мысли XX в. Представление о языке как образе мира восходит к платоновскому «Кратилу», идеям существования некой области эйдос с праобразами предметов и явлений внеязыковой действительности. Уже в высказывании М. Лютера в 1530 г. «…разные языки имеют свои специфические черты» кроется мысль о различной экспликации внеязыковой действительности в языках. В немецком гуманитарном знании на рубеже XVIII и XIX вв. идеи существования *языкового образа мира* прослеживаются во взглядах Й. Наммана: «… язык на взгляды, а взгляды на язык влияние оказывают»; Й. Гердера: «У каждого народа есть свой собственный резервуар мыслей, которые становятся знаками, этим резервуаром есть его язык: это резервуар, в который внесли свой вклад столетия … это сокровище мысли целого народа» [цит. по: 2, *277*]. Но основные тезисы теории *языкового образа мира* сформулировал В. фон Гумбольдт: «Из взаимозависимости мысли и слова вытекает то, что языки не являются средствами представления истины, но являются чем-то большим, а именно средством познания истин, до сих пор неизвестных. Их отличие кроется не только в отличии звуков и знаков, но именно в различии самого мировидения, именно исследование различий в мировидении и является главной целью всех языковедческих исследований. В каждом естественном языке заключен только ему присущий образ мира» [2, *280*]. Взгляды Гумбольдта продолжил и развил Л. Вайсгербер – основоположник школы неогумбольдтианцев, который и ввел в обиход термин «языковая картина мира»: «...Мы не должны видеть в языке исключительно средство коммуникации, но творческую

силу духа. Каждый формирует свое интеллектуальное мировоззрение не на основе самостоятельной переработки собственного опыта, а под властью закрепленного в понятиях языка опыта своих языковых предков» [15, *250*]. *Языковой образ мира* по Л. Вайсгерберу – «это образ, заключенный исключительно в языковых структурах, которые организуют и упорядочивают внешний мир и содержат обобщенное знание об этом мире; это собрание духовных смыслов, ограниченных системой языка» [15, *249*]. Механизмом реконструкции *языкового образа мира,* по мнению Л. Вайсгербера, является исследование семантики слова, анализ семантических групп и полей. Учеником и продолжателем взглядов Л. Вайсгербера был Н. Гиппер, для которого исследование *языкового образа мира* не ограничивалось семантикой: он полагал, что картина мира отражается и в грамматических категориях. Именно немецкое гуманитарное знание с его идеей отражения духа народа в языке внесло в развитие теории *языковой картины мира* в начале XX в. наибольший вклад: P. Zinsli (1946), F. Tschirch (1954), P. Hartmann (1958), G. Kandler (1959), H. Wein (1965), E. Albrecht (1972) [3,29] [цит. по: 16, *29*]. Если в Европе идеи *языкового образа мира* рождаются в тихих кабинетах ученых-философов, то в Соединенных Штатах Америки на основе данных, полученных в результате исследований жизни индейцев хоппи и навахо, американские антропологи приходят к идеям взаимозависимости языка и культуры любого социума.

Гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа, уходящая своими корнями в философско-лингвистические установки В. фон Гумбольдта, эксплицирует именно такой вариант понимания языковой реальности, коррелирующий с фактом множественности культур. «Было бы ошибочным полагать, что мы можем полностью осознать действительность, не прибегая к помощи языка, или что язык является побочным средством разрешения некоторых частных проблем общения и мышления. На самом же деле «реальный мир» в значительной мере бессознательно строится на основе языковых норм данной группы…» [14, *157*]. Понятие *языковой образ мира* вошло в терминологический аппарат польского языкознания относительно недавно. Только в 1978 г. в «Encyklopedii wiedzy o języku polskim» появляется статья В. Писарека «Языковой образ мира или образ мира, отраженный в данном национальном языке» [8, *204*].

Первые результаты исследований в русле теории языкового образа мира публикуются на рубеже 80–90-х гг. XX в.: J. Bartmiński, R. Tokarski (1986), J. Bartmiński (1990), R. Tokarski (1990), J. Maćkiewicz (1990), R. Grzegorczykowa (1990) [10]. Ежи Бартминьский, анализируя два функционирующих в лингвистике варианта понятия *языковой образ мира*, обращает внимание, что «субъективный» вариант соответствует термину *видение мира (wizja świata)* (англ. *view of the world*) и заключает в себе идею постижения мира неким субъектом. Следовательно, можно говорить о существовании различных вариантов языковой картины мира одного национального языка.

Во втором варианте термина *картина мира* (*obraz świata)* (*нем. das sprachliche Weltbild),* по мнению ученого, идея субъекта постижения мира не столь ярко выражена. О *картине мира (obrazie świata)* уместно говорить при исследовании фактов языка-системы [4, *109*]. Развивая идеи немецких и американских исследователей, польские ученые подчеркивают, что язык не столько отражает действительность, сколько категоризирует ее. Следует отметить, что польская лингвистика, разрабатывая теорию *языкового образа мира*, фиксирует свое внимание на конституантах данного понятия, что является не чем иным, как поиском метода исследования данного конструкта. «Языковой образ мира хотела бы понимать как структуру понятий, закрепленную в системе данного языка, а именно в его грамматических и лексических особенностях <…>, реализующихся, как все в языке, в текстах (высказываниях) [7, *41*]. По мнению Р. Гжегорчиковой, особенности грамматики и данные этимологии любого языка отражают лишь его (языка) историю развития (в качестве примера упоминается лично-мужская категория польского языка). Языковую картину современного языка наиболее полно отражает лексика, особенности словообразования и *семантическая коннотация.* Под *семантической коннотацией* Р. Гжегорчикова понимает комплекс ассоциаций, связанных с десигнатом языкового факта. Данная коннотация находит свое отражение в метафорах, дериватах, фразеологизмах, и именно она, по мнению последовательницы, играет важнейшую роль в реконструкции языкового образа мира. И. Мацкевич, определяя содержание термина *языковая картина мира,* уточняет: «*...языковая картина мира* – только та часть *картины мира*, которая закреплена в языке» [7, *207*]. При ее реконструкции

источником может служить как язык-система, так и тексты (тексты моделируют мир, повторяясь, закрепляют определенную модель в сознании индивида; в свою очередь, при создании текстов используются уже существующие схемы, закрепленные в языковом сознании). И. Мацкевич обращает внимание на повторяющийся характер таких текстов (примером могут служить тексты фольклора: загадки, заговоры, песни, паремии).

Представленные в данной статье дефиниции понятия *языковая картина мира* разнятся лишь методологией исследования данного конструкта. Общей и не вызывающей споров является мысль о существовании в сознании индивида, группы людей, социума ментально-репрезентативных структур, представлющих комплекс знаний о мире. Актуализация данного конструкта невозможна без синтеза лингвистических и культурологических изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антропов Н. П., Боганева Е. М., Володина Т. В.* (Этно)конфессионизмы на пограничье культур // Язык и межкультурные коммуникации. Мн., 2007.

2. *Anusiewicz J.* Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku // Językowy obraz świata. Red. J. Bartmiński. Lublin. 1990.

3. *Anusiewicz J*. Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki. Wrocław, 1994.

4. *Bartmiński J.* Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata// Językowy obraz świata. Red. J. Bartmiński. Lublin, 1990.

5. *Бартминьский Е*. Этноцентризм стереотипа. Польские и немецкие студенты о своих соседях // Славяноведение. 1997. № 1.

6. *Белова О. В*. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.

7. *Березович Е. Л*. Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте. Екатеринбург, 2000.

8. Encyklopedia wiedzy o języku polskim / Red.S. Urbańczyk. Wrocław, 1978.

9. *Grzegorczykowa R*. Pojęcie językowego obrazu świata // Językowy obraz świata. Red. J. Bartmiński. Lublin, 1990.

10. Językowy obraz świata / Red. J. Bartmiński. Lublin, 1999.

11. *Казанцава А*. Аксіялагічныя і сацыяльныя аспекты функцыянавання мовы на этнакультурным памежжы (на матэрыяле браслаўскіх даследаванняў) // Паланістыка / Полонистика / Polonistyka 2004/2005/ Рэд. А. Кіклевіч, С. Важнік. Мн., 2005.

12. *Maćkiewicz J.* Wyspa – językowy obraz wycinka rzeczywistości // Językowy obraz świata. Red. J. Bartmiński. Lublin, 1990.
13. *Толстая С. М.* Славянские мифологические представления о душе // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000.
14. *Уорф Б.* Отношение норм поведения и мышления к языку// Языки как образ мира / Ред.-сост.: К. Королев. СПб., 2003.
15. *Weisgerber L.* Der sprachliche Gestaltung der Welt. Düsseldorf, 1962.
16. *Wojciechowska A.* Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata. Warszawa, 2000.

Ганна Рак

ВЫРАЖЭННЕ ЗНАЧЭННЯЎ УПЭЎНЕНАСЦІ/СУМНЕННЯ ФРАЗЕАЛАГІЧНЫМ СРОДКАМІ Ў БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ

Асноўнымі моўнымі сродкамі выражэння значэнняў упэўненасці, а таксама няўпэўненасці з'яўляюцца «інтанацыя, парадак слоў, розныя пабочныя і ўстаўныя элементы, службовыя словы, базавыя структурныя кампаненты» [5, *14*], аднак эпістэмічная мадальная семантыка ўласцівая і такім адзінкам, як фразеалагізмы. У сферу эпістэмічных значэнняў уваходзяць кампаненты, якія выражаюць ступень ведання моўцам пэўнай сітуацыі, факта, падзеі, кантэксту і ацэньванне дадзенай сітуацыі як верагоднай ці неверагоднай. Градацыйна гэтыя семантычныя кампаненты вагаюцца ў межах полюсаў катэгарычнай упэўненасці, з аднаго боку, і сумнення, абсалютнай няўпэўненасці – з другога. Напрыклад, максімальную ступень верагоднасці, бясспрэчнасць можна эксплікаваць пры дапамозе такіх мадалізатараў, як *натуральна, вядома, безумоўна, пацвярджаць, быць перакананым* і г. д., надаць афарбоўку няўпэўненасці можна, уключыўшы ў выказванне лексемы *магчыма, сумнеўна, малаверагодна, здавацца, хіба* і г. д. Такім чынам, выказванне *«Сёння госці пойдуць у тэатр»* можна трансфармаваць, у залежнасці ад камунікацыйна-прагматычных патрэб моўцы, у выказванне як са значэннем сумнення, так і са значэннем перакананасці:

Сёння госці, безумоўна, пойдуць у тэатр.

Сёння госці, здаецца, пойдуць у тэатр.

Такімі сама здольнасцямі мадалізатараў валодаюць і фразеалагічныя звароты. Адзінае абмежаванне, якое накладае на іх маўленчы узус, тычыцца не семантыкі, а стылістыкі, а канкрэтна – па-за сферай ужывання фразеалагізмаў у абсалютнай іх большасці застаецца афіцыйна-

справавы, а таксама навуковы стылі. Аднак усе семантычныя кампаненты фразеалагізмаў цалкам рэалізуюцца найперш у мастацкай літаратуры і публіцыстыцы.

Ад эпістэмічнай мадальнасці варта адрозніваць алетычную, якая, хоць і ўваходзіць таксама ў суб'ектыўную мадальнасць, але выражае патэнцыйную магчымасць; можа яна ўключаць і значэнні асертарычнасці (рэальнасці) і ападыктычнасці (неабходнасці) [1, *92*]. Неабходна заўважыць, што «алетычная мадальнасць звязаная з аб'ектыўнымі патэнцыямі рэальнага свету» [6, *141*]. Часам, праўда, гэтае адрозненне двух тыпаў мадальнасці з'яўляецца выключна кантэкстуальным або нават дапускаецца двайная інтэрпрэтацыя. Так, фразеалагізм *бабка надвое варажыла* якраз і служыць гэтаму яскравым прыкладам. З аднаго боку, яго можна разумець як прызнанне дзвюх альтэрнатыўных магчымасцей, прычым ступень верагоднасці іх існавання аднолькавая. З другога ж боку, трактаваць гэты фразеалагізм можна як выражэнне няўпэўненасці, адсутнасці дакладных ведаў, немагчымасці верыфікацыі нейкай сітуацыі, падзеі. На карысць другога, эпістэмічнага, значэння сведчыць тлумачэнне слоўніка: '1. невядома, ці ўдасца ажыццявіць жаданае; 2. невядома, ці адпавядае сапраўднасці тое, пра што гавораць'.

Не дапамагае пазбегнуць двухсэнсоўнасці і разгортванне фразеалагізма ў прыказку: *бабка надвое варажыла: ці памрэ, ці будзе жыва; бабка надвое варажыла, а ў вадно месца палажыла*.

Сінанімічным яму з'яўляецца эпістэмічнае выслоўе *віламі па вадзе пісана*. Аналізаваны намі разгорнуты ў прыказку фразеалагізм мае і сінонімы з выразным алетычным напаўненнем: *ці цот, ці лішка, ці Лявон, ці Грышка; або так, або сяк, або блін, або праснак*.

Гранічную ўпэўненасць у праўдзівасці сваіх слоў моўца перадае і праз выкарыстанне такіх фразеалагізмаў, як *праваліцца мне на гэтым месцы, каб я з месца не сышоў, жыў не буду* і інш. У дадзеных прыкладах запэўніванне адбываецца шляхам апеляцыі да эмацыйнай сферы. Моўца ўздзейнічае на слухача не на разумова-лагічным, а на пачуццёвым узроўні, бо сітуацыя, прапанаваная моўцам, неверагодная. Катэгарычнасць выказваецца і ў саматычных фразеалагічных адзінках, у змест якіх уваходзяць маніпуляцыі з часткамі цела чалавека, найчасцей з галавой: *адсохні мне язык, галаву ў заклад аддаваць, ласці галаву на калодку* і інш.

Аднак у структуры такіх адзінак не абавязкова павінен прысутнічаць падобны прэдыкат актыўнага дзеяння, мадалізаваныя фразеалагізмы могуць мець і іншы выгляд: *як у аптэцы* ‘абсалютна дакладна’, *з першых вуснаў, з першых рук* ‘непасрэдна ад сведкі, відавочніка, удзельніка, з самых дакладных крыніц’, *дзіва што!* ‘(узм. часц.) так, безумоўна, няўжо ж не; (выкл.) інакш быць не можа!’.

Як мы ўжо бачылі, пры перакананні моўца ўздзейнічае не толькі на цэнтры лагічнага мыслення суразмоўцы, але і на эмацыйна-пачуццёвыя сферы. Найвышэйшым жа аўтарытэтам традыцыйна карыстаюцца трансцэндэнтныя сілы, спасылка на якія апрыёры пазбаўляе адрасанта ад неабходнасці дадатковай аргументацыі: *бачыць бог, як бог свят* ‘ужываецца для пацвярджэння чаго-небудзь, запэўнення ў праўдзівасці чаго-небудзь’, *ісцінны бог* ‘праўда, далібог’.

Сустракаемся мы і з выпадкамі, калі моўца прызнаецца ва ўласным няведанні, абапіраючыся на тыя самыя найвышэйшыя сілы: *як бог дасць, як бог на душу пакладзе* ‘як здарыцца, як прыйдзецца’, *бог дасць* ‘пра магчымасць добрага зыходу’. Такім чынам, лексема *бог* у мадальных фразеалагізмах можа садзейнічаць выражэнню як упэўненасці, так і няўпэўненасці ў праўдзівасці зместу выказвання, адпаведнасці яго рэчаіснасці. Але ў кожным разе *бог* застаецца галоўнай інстанцыяй, да якой звяртаецца чалавек, мадалізуючы свае меркаванні. Прычым гэтыя меркаванні могуць і не адлюстроўваць рэальны стан падзей, рэчаў, а толькі змяшчаць ацэнку гэтых падзей моўцам, які і кваліфікуе іх як верагодныя, абавязковыя, сумнеўныя і г. д. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем, што «ў гэтым выпадку ўсе дзеянні чалавека, яго стан, якія патрабуюць ад яго ажыццяўлення якіх-небудзь намаганняў, апісваюцца з пазіцыі, так бы мовіць, богацэнтрызму» [4, *13*].

На вышэйпрыведзеных прыкладах мы пераканаліся, што суб’ектыўна-мадальныя фраземы могуць выражаць антанімічныя значэнні. Гэтаму спрыяе градацыйная арганізацыя мадальнай сістэмы, якая ўключае як антанімічна маркіраваныя семантычныя кампаненты, так і мадальна нейтральны цэнтр, асноўным сродкам выражэння мадальнасці ў якім з’яўляюцца ўжо самі дзеясловныя формы індыкатыву.

Антанімічным ужо згаданаму *з першых вуснаў* з’яўляецца фразеалагізм *з другіх (з трэціх) вуснаў* ‘праз пасрэднікаў, не непасрэдна’, *з першых рук – з другіх рук*. Акрамя таго, няўпэўненасць і, адпаведна,

ніжэйшы ўзровень даверу выклікаюць выказванні, якія змяшчаюць устойлівыя спалучэнні тыпу: *агонь яго ведае* і шматлікія варыянты: *<адзін> алах (бог, чорт, ліха, пярун, немач, нячысцік, трасца, халера, хвароба) яго ведае, вятры яго знаюць* і пад.

Семантычнае напаўненне ‘аддаленая будучыня, нешта няпэўнае’ мае фразеалагізм, які ўтварыўся з прыказкі *журавель у небе*. У той час як другая частка прыказкі *сініца ў руках* таксама функцыяніруе ў якасці самастойнага фразеалагізма і ўжываецца для абазначэння супрацьлеглага сэнсу.

Сумненне, спалучанае са здзіўленнем, у аснове мае недавер да атрыманай ад адрасанта інфармацыі. Але праз адсутнасць верыфікацыі яе немагчыма абвергнуць, і рэцыпіент здольны толькі выказваць сумненні ў праўдзівасці інфармацыі, звязаныя перш за ўсё з недахопам аб’ектыўных ведаў: *не верыць <сваім> вачам*, *не верыць <сваім> вушам*, *не даваць веры вачам (вушам), дзіву давацца*. Няведанне і, як вынік, сумненне, адлюстраванае ў фразеалагізмах, узнікае найчасцей тады, калі пэўную з’яву нельга адэкватна ацаніць органамі пачуццяў, калі яна не ўспрымаецца (або не адпавядае стандартнаму ўспрыманню, стэрэатыпам) зрокавымі, слыхавымі і іншымі рэцэптарамі.

Такім чынам, ступень упэўненасці моўцы, які для мадалізацыі ўжывае фразеалагізмы, часам вельмі блізкія да фальклорнага жанру выслоўяў, грунтуецца на базавых пачуццях чалавека, а таксама на лагічна-рацыянальным мысленні, магчымасці выбудаваць паслядоўныя лагічныя ланцужкі меркаванняў. Хаця ў пэўных выпадках выкарыстоўваюцца спасылкі на неправяральны аўтарытэт, у цэлым можна сцвярджаць, што здольнасць фразеалагізмаў выражаць суб’ектыўна-мадальныя значэнні пашырае кола мадальных кваліфікатараў і ўзбагачае рэестр мадалізатараў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Киклевич А. К.* Модальность в семантике кванторных слов / Модальность и наклонение. Общие вопросы и реализация в славянских языках = Modalitat und Modus. Allgemeine Fragen und Realisierung im Slavischen / Helmut H. Jachnow: Сб. ст. Висбаден, 1994.

2. *Лепешаў І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2 т. Мн., 1993.

3. *Санько З. Ф.* Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем. Мн., 1991.

4. *Суворова Н. А.* Эволюция идиом с компонентом *Бог* в аспекте репрезентации модального значения возможности (на материале памятников русской деловой письменности второй пол. 17 – нач. 18 вв.) // Семантика языковых единиц и категорий в диахронии и синхронии: Сб. науч. трудов/ Под ред. С. С. Ваулиной. – Калининград, 2002.

5. *Федосеева А. В*. Имплицитная модальность высказывания в коммуникативно-прагматическом аспекте. Автореф. дис. …канд.филол.наук. Белгород, 2005.

6. Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис / Отв. ред. Т. В. Булыгина. М., 1992.

Раздзел 4

МАТЭРЫЯЛЫ ПЕРШАГА РЭСПУБЛІКАНСКАГА НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНАГА СЕМІНАРА «ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРУ Ў БДУ»

Валянціна Новак
Алена Кастрыца
Святлана Вяргеенка

ПРА ЗБІРАННЕ І ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРУ ВА ЎСТАНОВЕ АДУКАЦЫІ «ГДУ ІМЯ Ф. СКАРЫНЫ»

ГДУ імя Ф. Скарыны знаходзіцца ў адным з цікавейшых рэгіёнаў Беларусі, які захаваў у найбольшай ступені архаічныя жанравыя формы абрадавага фальклору, рэшткі старажытнага міфалагічнага светапогляду беларусаў-палешукоў. Вывучэнне традыцыйнай духоўнай спадчыны асобных рэгіёнаў Беларусі, у прыватнасці Гомельскага Палесся, а таксама навукова-аб'ектыўная ацэнка і высвятленне асаблівасцей бытавання фальклорнай культуры асобных раёнаў з'яўляецца надзвычай важным для захавання, адраджэння і развіцця этнічнай культуры беларусаў. Лакальна-рэгіянальная тэхналогія вывучэння фальклору беларусаў Палесся і яго памежных раёнаў дае магчымасць пазнаёміцца з народным светапоглядам не толькі з пункту гледжання збіральнікаў-фалькларыстаў, але найперш з пункту гледжання носьбітаў – сапраўдных захавальнікаў фальклору і міфалогіі.

Праца па збіранні вуснай народнай творчасці ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце імя Ф. Скарыны грунтуецца на канцэпцыі лакальна-рэгіянальнай стратэгіі палявых даследаванняў Гомельшчыны і мае сістэмны характар, што абумоўлена наступным:

1. падрыхтоўка праграм-апытальнікаў па розных відах вуснай народнай творчасці;

2. правядзенне індывідуальных кансультацый па методыцы збору фальклорна-этнаграфічных і міфалагічных звестак;

3. мэтаскіраванае планіраванне паслядоўнага фальклорна-этнаграфічнага абследавання геаграфічных месцаў як аб’ектаў.

Збіральніцкая работа, асновы якой у Гомельскім дзяржаўным універсітэце былі закладзены прафесарам, доктарам філалагічных навук М. М. Грынчыкам, накіравана на вывучэнне фальклорнай традыцыі Гомельшчыны. Падкрэслім, што правядзенне падобных арэалагічных даследаванняў фальклору дазваляе стварыць рэгіянальны аналітычны каталог, што, несумненна, з’явіцца асновай сур’ёзнага структурна-тыпалагічнага вывучэння асобных фальклорных жанраў і дапаможа глыбей выявіць дыялектыку суадносін такіх катэгорый, як этнічнае, рэгіянальнае, лакальнае.

Пачынаючы з 90-х гадоў мінулага стагоддзя ў ГДУ імя Ф. Скарыны асабліва сур’ёзная ўвага звярталася на запіс звестак па абрадавым фальклоры (замовы, каляндарна-абрадавая паэзія, сямейна-абрадавая паэзія). З 1995 года ў змест праграмы фальклорных экспедыцый былі ўключаны таксама пытанні, звязаныя са зборам звестак па ніжэйшай міфалогіі, жывёльным і раслінным свеце, касмагоніі, прыкметах і павер’ях і інш.

Апошнім часам распачата праца па стварэнні электроннай версіі архіва. На вялікі жаль, гэты від работы ажыццяўляецца марудна па прычыне адсутнасці штатных супрацоўнікаў у вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі, пакуль яшчэ не зусім упарадкаваны ў архіве фальклорныя запісы на папяровых носьбітах. Тым не менш, нягледзячы на пэўныя цяжкасці, выкладчыкі, аспіранты і студэнты філалагічнага факультэта значную частку фальклорна-этнаграфічных і міфалагічных матэрыялаў перавялі на электронныя носьбіты (звесткі па вясельнай абраднасці, замовах, прыкметах і павер’ях, каляндарна-абрадавай паэзіі, па народнай міфалогіі Гомельшчыны). Вялікая праца праводзіцца ў вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі па сістэматызацыі і выданні матэрыялаў архіва як па асобных жанрах, так і ў цэлым па народнай творчасці раёнаў Гомельскай вобласці. Толькі за апошнія два гады выйшлі з друку наступныя кнігі: «На гранай нядзелі русалкі сядзелі» (2005 г.), «Міфалогія беларусаў» (2005 г.), «Спрадвечнай мудрасці скарбонка: сучасны стан традыцыйнай культуры г. Мазыра» (2005 г.), «Спрадвечнае: фальклорны зборнік ліквідаваных у выніку катастрофы на Чарнобыльскай АЭС населеных пунктаў» (2005 г.),

«Народная спадчына Гомельскага раёна» (2007 г.), «Прыкметы і павер'і Гомельшчыны» (2007 г.), «Народная духоўная культура Брагіншчыны» (2007 г.), «Лоеўшчына… Бэзавы рай, песенны край (сучасны стан традыцыйнай культуры Лоеўшчыны» (2007 г.).

Матэрыялы названых зборнікаў шырока выкарыстоўваюцца як выкладчыкам-лектарам падчас знаёмства студэнцкай аўдыторыі з народным календаром беларусаў, сямейна-абрадавай паэзіяй, народнай міфалогіяй, так і самімі студэнтамі, калі ўзнікае неабходнасць зразумець, напрыклад, структуру вясельнага абраду, логіку і сістэмнасць вербальнага суправаджэння яго асобных этапаў. Добрую паслугу ў гэтых адносінах выконваюць і індывідуальна зробленыя кожным са студэнтаў у сваёй мясцовасці запісы фальклорна-этнаграфічных звестак па вясельнай абраднасці і паэзіі. Параўнанне класічнага беларускага вяселля з мясцовымі варыянтамі, апублікаванымі ў зборніку «Вяселле на Гомельшчыне» і ўласна запісанымі з вуснаў аднавяскоўцаў-інфармантаў, дае магчымасць студэнтам лепш засвоіць гэты складаны фальклорна-этнаграфічны комплекс, своеасаблівы «культурны тэкст». Выкарыстанне на практычных занятках канкрэтных апаведаў-апісанняў пра вяселле дазваляе вырашыць некалькі задач: убачыць багацце лакальных адметнасцей вясельнай абраднасці, пазнаёміцца з асаблівасцямі народнага побыту, суаднесці тэксты вясельных песень-ілюстрацый з адпаведнымі абрадавымі момантамі і вызначыць характар вясельных песень у жанравых адносінах.

Пры разглядзе лекцыйных тэм, звязаных з рознымі відамі абрадавага фальклору, акцэнтуецца ўвага на «жывых» прыкладах экспедыцыйных матэрыялаў. Напрыклад, на канкрэтных запісах доказваюцца факты полаўзроставай дыферэнцыяцыі ўдзельнікаў выканання калядных абрадаў, вар'іравання славянскіх формул заклікання марозу, дэманструецца багацце варыянтаў абраду «пахавання стралы» (ваджэння «сулы»), сцвярджаецца тэзіс арганічнай з'яднанасці міфалагічных уяўленняў з асобнымі структурнымі кампанентамі вясельнага і радзінна-хрэсьбінных абрадаў. Карыстаючыся апублікаванымі тэкстамі прыкмет і павер'яў Гомельшчыны, студэнты на практычных занятках лепш спасцігаюць іх жанравую спецыфіку, бо, як вядома, і ў паўсядзённым жыцці, і ў навуковым ужытку прыкметы і павер'і часта атаясамліваюць, нягледзячы на тое, што яны з'яўляюцца асобнымі фальклорнымі жанрамі. Аналізуючы ўласна запісаныя тэксты замоў, студэнты ім-

кнуцца вылучыць у розных тэматычных групах міжфункцыянальныя і спецыяльныя матывы, а таксама вызначыць іх функцыі – сюжэтаўтваральную або структураўтваральную. Дапамагаюць канкрэтныя тэксты ў вызначэнні асноўных кампанентаў замоўных матываў і ў спасціжэнні сутнасці адлюстраваных у замовах міфалагічных уяўленняў.

На працягу першага семестра навучання студэнты па прапанаваных праграмах-апытальніках самастойна збіраюць фальклорна-этнаграфічныя звесткі ў сваёй мясцовасці, такім чынам рыхтуючыся да выканання заданняў вучэбнай фальклорнай практыкі. Дзякуючы ўласна зробленым запісам, студэнты больш глыбока асэнсоўваюць на практычных занятках структуру абрадаў, іх семантыку, сімволіку дзеянняў і прадметнай атрыбутыкі, усведамляюць сутнасць тых ці іншых з'яў, дынаміку іх бытавання і багацце мясцовай спецыфікі.

У другім семестры, слухаючы лекцыі па дысцыпліне «Славянская міфалогія», студэнты таксама выконваюць індывідуальную работу, карыстаючыся распрацаванай праграмай-апытальнікам па зборы звестак, звязаных з народнай міфалогіяй, якая, дарэчы, патрабуе ўзбагачэння фактычнай асновы сучаснымі запісамі. Сабраныя на тэрыторыі Гомельшчыны матэрыялы па народнай міфалогіі (выдадзены кнігі-хрэстаматыі «Народная міфалогія Гомельшчыны», «Міфалогія беларусаў»), з'яўляюцца надзейнай крыніцай для рэканструкцыі славянскай міфалагічнай карціны свету.

Методыка вывучэння фальклору Гомельшчыны як сістэма дазваляе распаўсюдзіць стратэгію даследавання сучаснага фальклору на розныя рэгіёны Беларусі, што дапаможа стварыць больш дакладную карціну бытавання духоўнай спадчыны беларусаў, вызначыць як шляхі яе захавання, так і аснову сучаснай культурнай палітыкі ў справе адраджэння нацыянальнай культуры.

Іна Швед

ВУЧЭБНАЯ ПРАКТЫКА ПА ФАЛЬКЛОРУ ЯК ФАКТАР СЦВЯРДЖЭННЯ КУЛЬТУРНА-КАШТОЎНАСНЫХ АРЫЕНТАЦЫЙ СТУДЭНТАЎ

Развіццё сучаснага грамадства звязана з разбурэннем агульнакультурных канвенцыянальных рытмаў, трансфармацыяй культурнай прасторы інфармацыйнай парадыгмы, што непазбежна суправаджаецца

пераглядам, крытыкай ранейшых светапоглядных арыентацый; у «каналах» міжцывілізацыйных пераходаў пры змене значных кодаў культуры ў самых разнастайных яе сферах, якія рэгулююцца сацыяльнай памяццю, адбываецца інтэнсіўная пераацэнка каштоўнацей, што натуральна прадуцыруе трансфармацыю культурна-каштоўнасных светаў [4, *4*]. Асаблівасцямі масавай, спажывецкай культуры становяцца страта этычных нарматываў, абясцэньванне спрадвечных маральных і духоўных каштоўнасцей, свядомае парушэнне традыцыйных прыёмаў стварэння рэчаў на аснове пачуцця меры і гармоніі. Такая культура не толькі ігнаруе запаветы традыцыі, але і гулліва разбурае высокі і сур'ёзны настрой народнай культуры. З гэтым звязаны пераакцэнціроўка з духоўных каштоўнасцей на цялесна-матэрыяльныя, звужэнне культуры да знешніх праяў і, адпаведна, рост выразна выяўленай у адносінах да чалавека і прыроды агрэсіўнасці.

Дзякуючы развітасці пэўных адукацыйных тэхналогій, мас-медыйных і мультымедыйных тэхнік, эфектыўнасці сістэм «public relations» (у шырокім сэнсе), псіхатэрапеўтычных школ і працэдур сучасны чалавек фарміруецца такім, якім яго бачаць тэорыі эканамічнага рацыяналізму, навейшыя ўяўленні пра грамадства спажывання і прымкнуўшы да іх фрэйдызм. Сучаснае мастацтва сваімі сродкамі канструіруе прасторава-часавую сетку чалавечай жыццядзейнасці, якая дэфармуецца пад уплывам створаных ідэалагічных міфаў, навуковых парадыгмаў і тэхнічных дасягненняў, утварае парасакральныя сімвалічныя сістэмы, элементы якіх замяшчаюць традыцыйныя сакральныя фігуры, духоўныя каштоўнасці і ідэалы, што павінны трансфармаваць натуральныя, стыхійна ўзнікшыя імкненні чалавека ва ўстойлівыя духоўныя канстанты быцця. У выніку ўздзеяння масавай культуры ўтвараецца асобая «парода» чалавека – «чалавек масавы», які ганарыцца сваёй аднолькавасцю з іншымі. «Асаблівасць нашага часу ў тым, – адзначаў Артэга-і-Гасэт, – што шэрыя (пасрэдныя) душы, якія не падманваюцца наконт уласнай пасрэднасці, бязбоязна сцвярджаюць сваё права на яе і навязваюць яе ўсім паўсюль» [2, *311*]. Адсюль заканамерныя прагнозы «антрапалагічнай катастрофы», калі чалавецтва будзе вымушана існаваць не ў натуральна і гістарычна склаўшыхся ўтварэннях – культурах, а ў штучна пабудаваных вакол «выдуманых» анталагічных ядраў несувымяральных светах, у цывілізацыях. Пры гэтым апошнія

трактуюцца як «неда-светы», інжынерныя ўтварэнні, якія пазбаўлены якіх-небудзь формаў самарэфлексіі.

Думаецца, што патрабаваннем сённяшняга дня з'яўляецца зварот да адаптацыйна-дзейсных мадэлей, выпрацаваных беларускай традыцыйнай культурай, скіраваных на пазбяганне і пераадоленне небяспекі. Народы з цяжкім лёсам, да якіх трэба аднесці і беларусаў, як вядома, у крытычных сітуацыях узнаўляюць цэлы комплекс рэакцый, эмоцый, дзеянняў, якія ў ранейшых падобных сітуацыях давалі магчымасць перажыць іх з найменшымі стратамі. Этнічныя канстанты, пад якімі разумеюцца пазалагічныя паняцці, што служаць каркасам этнічнай традыцыі ў любой яе мадыфікацыі, уключаюць наступныя вобразы: лакалізацыю вытоку зла; лакалізацыю вытоку дабра і ўяўленне пра спосаб дзеяння, пры якім дабро перамагае зло. І тут важна даследаваць, рэканструіраваць, прычым не толькі штучна, у музейна-архіўным варыянце, а ў свядомасці носьбітаў культуры, у першую чаргу маладога пакалення, прынцыпы традыцыйнай этыкі, нацыянальнай сістэмы выхавання і адукацыі, духоўныя асновы вуснапаэтычнай творчасці, традыцыйнай рытуальна-абрадавай культуры і элементаў гаспадарчай дзейнасці, у тым ліку адносіны да прыроды як да каштоўнасці, з якой чалавек знаходзіцца ў глыбокай інтымнай сувязі.

У гэтым кантэксце ўсё больш актуалізуецца роля сучаснай этнакультуралагічнай адукацыі, якая, акрамя іншага, павінна падтрымаць духоўна-маральную агульнасць пакаленняў, забяспечыць перадачу культурных каштоўнасцей ад пакалення да пакалення, сфарміраваць ці сцвердзіць адпаведную шкалу культурна-каштоўнасных арыентацый. Ужываючы слова «сфарміраваць», трэба памятаць, што глыбінныя асновы культуры нельга аўтаматычна перавесці ў штампы, стэрэатыпы і на іх аснове немагчыма скласці аперацыйныя тэхнікі, выкарыстоўваючы якія можна было б зрабіць чалавека носьбітам нацыянальнай культуры. Бо культура не можа быць складзена з набору знешніх інстытутаў і рэгламентацый. Каб быць сапраўдным носьбітам культуры, акрамя іншага, неабходна ўсведамляць і адчуваць стыль нацыянальнай культуры, яе ўнутраную форму і сэнсапараджаючыя функцыі (гарманізацыя адносін чалавека з чалавекам, чалавека з прыродай; актывізацыя гістарычнай памяці народа – у прыватнасці праз складанне сістэмы нацыянальных герояў і сімвалаў; асэнсаванне

гісторыка-культурнага ландшафту і пад.). Гэтаму ўсведамленню ў пэўнай ступені павінна паспрыяць вучэбная фальклорная практыка, якая праводзіцца на першых курсах філалагічных факультэтаў ВНУ. Яе асноўнымі мэтамі з'яўляюцца:

- **вучэбная** – замацаванне ўмення распазнаваць, ацэньваць аўтэнтычныя формы фальклорнай культуры, якая абапіраецца на самадастатковую, даволі ўстойлівую традыцыю;
- **навуковая** – выпрацоўка навыкаў самастойных назіранняў над асаблівасцямі бытавання фальклорных традыцый у часавым зрэзе пачатку XXI ст.; даследаванне пашыранасці і бытавання фальклорных жанраў у межах асобных арэалаў; вызначэнне характэрных для традыцыйнай культуры спецыфічных спосабаў успрымання і інтэрпрэтацыі рэчаіснасці (светабачання), выяўленне рыс міфапаэтычнай свядомасці, якая да нашых дзён праяўляецца ў сваёй сутнасці; устанаўленне прычын выключнай устойлівасці шэрагу фальклорных жанраў;
- **выхаваўча-педагагічная** – абуджэнне цікавасці студэнтаў да гісторыі народа, яго культуры, побыту; глыбокае знаёмства з маральным кодэксам народа; развіццё эстэтычных густаў студэнтаў; авалодванне навыкамі правядзення грамадскай работы, вядзення гутарак, устанаўлення зносін з носьбітамі фальклору – людзьмі розных узростаў, характараў, адукацыі, веравызнання.

Студэнты пазнаёмяцца са шматаспектнымі праявамі традыцыйнай культуры, псіхалогіі народа, з жывым бытаваннем твораў вуснай народнай творчасці, дыялектнай мовы. Яны будуць мець справу, па-першае, з калектыўнымі традыцыйнымі, ці фальклорнымі, тэкстамі розных жанраў, а таксама тэкстамі ў працэсе жанравага станаўлення; па-другое, з самымі разнастайнымі каментарыямі да іх выканаўцаў; па-трэцяе, з тэкстамі герменеўтычнага характару. Частка тэкстаў будзе ствярацца сумеснымі намаганнямі інфарманта і збіральніка ў выніку даследчых інтэрв'ю на тэмы, зададзеныя загадзя складзенай праграмай-апытальнікам. Гэта дапаможа практыкантам асэнсаваць асновы мастацкай творчасці народа, далучыцца да эстэтычных густаў, маральна-этычных арыенціраў носьбітаў традыцыйнай культуры. Комплекснасць вывучэння фальклору непазбежная, бо адпавядае прыродзе гэтай з'явы. Назіраючы самастойныя фальклорна-этнаграфічныя комплексы (закончаныя ў сэнсавых, кампазіцыйных, функцыянальных

адносінах фрагменты традыцыйнай культуры), асобныя жанры, унутрыжанравыя, тэматычныя групы фальклорных тэкстаў з улікам асаблівасцей іх зместу, прызначэння і функцый, студэнты павінны зразумець значэнне і ролю фальклорных тэкстаў у рэалізацыі сэнсавых дамінант той ці іншай мясцовай культуры.

Фальклорныя тэксты многіх жанраў да сённяшняга часу выступаюць у якасці абавязковых нарматыўных звёнаў усяго комплексу культурнай традыцыі. Яе структура поўнасцю забяспечвае жыццёва неабходны рад адносін: «чалавек – свет стыхій, сіл прыроды», «чалавек – вышэйшыя сілы і іншасвет», «чалавек – грамадства». Спасцігнуць сутнасць гэтых адносін студэнтам (у свядомасці якіх з неабходнасцю павінны прысутнічаць этнакультуралагічны і экалагічны складнікі) дапамогуць адпаведна распрацаваныя апытальнікі. У іх аснову неабходна пакласці комплексны падыход да матэрыялу, канцэпцыю аб з’явах фальклору як неад’емных і дзейсных складніках змястоўнага плана культурнай традыцыі. Складанне апытальнікаў патрабуе ўліку новых тэндэнцый сучаснай беларускай фалькларыстыкі, якая, сярод іншага, паступова пашырае арэал даследаванняў і вывучае не толькі класічныя жанры фальклору, але і разнародны па сваім складзе гарадскі фальклор, фальклор кніжнага паходжання [гл.: 1; *3*]. Пры гэтым трэба ўлічваць, што 1) сучасны фальклор характарызуецца трансфармацыяй самой традыцыі і форм яе перадачы (да вуснай дадалася пісьмовая, перш за ўсё друкаваная, а таксама электронная); 2) пласты гарадскога фальклору актыўна ўзаемадзейнічаюць як між сабой, так і з традыцыйным дзіцячым фальклорам, дарослай традыцыйнай народнай творчасцю, з «самадзейнай» аўтарскай творчасцю, прафесійнай літаратурай і масавай культурай.

Культура горада занадта доўга заставалася для навукі terra incognita, з’яўляючыся матэрыялам даследавання для пісьменнікаў-бытапісальнікаў, а не філолагаў-фалькларыстаў. Сур’ёзна ж гарадскія традыцыі, асабліва «нізавыя», пачынаюць фіксавацца і вывучацца толькі апошнім часам. Таму акрамя палявой практыкі (экспедыцыйнай работы), студэнтам павінна прапаноўвацца гарадская фальклорная практыка [гл.: 1; *3*]. Экспедыцыйныя і іншыя дакументальныя матэрыялы, якія характарызуюць пэўную рэгіянальную традыцыю ва ўсім аб’ёме ці яе асобныя, найбольш паказальныя фрагменты, з’яўляюцца, акрамя

ўсяго, выключна каштоўным гісторыка-культурным набыткам, важнай крыніцай сведчанняў, якія могуць быць пакладзены ў аснову сучаснай культурнай палітыкі і стратэгіі ўзнаўлення найлепшых традыцый духоўнай культуры Беларусі.

У заключэнне падкрэслім, што сучасная культуралагічная адукацыя, з аднаго боку, павінна транслíраваць традыцыйныя духоўна-маральныя каштоўнасці ад пакалення да пакалення дзеля самазахавання беларускага народа, аховы ад згасання, распаду, смерці культуры. Сама ж народная культура здатна прадставіць сучаснай адукацыі шкалу каштоўнасных арыенціраў і гэтым у многім вызначыць яе змест (канечне, новая гістарычная сітуацыя, абставіны культурнай дынамікі непазбежна ўнясуць свае істотныя карэктывы). Стаўшы прадметам дзейснага практычнага засваення, народная духоўная культура можа даць саму мадэль для шматузроўневай і інтэгратыўнай адукацыі і выхавання.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кавалёва Р. М., Марозава Т. А., Прыемка В. В.* Фальклорная практыка: метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік. – [Электронны рэсурс]. 2006. – Рэжым доступу: http:/www.philology. bsu.by. – Дата доступу : 12.11.2006.

2. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. – с. 331.

3. Рекомендации к прохождению фольклорной практики в городских условиях [Электронны рэсурс] / МГПУ. М., 2006. Рэжым доступу: http:/www.mhpi.ru/scudent/science/folk/recommendations.php. – Дата доступу: 24.12.2006.

4. *Шеховцев А. Ю.* Информация в структуре современного мышления: парадигмальные и социокультурные основания. 09.00.01. Автореф. диссертации… д-ра филос. наук. Саратов, 1999. С. 4.

Таццяна Марозава

ПРАВЯДЗЕННЕ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРАКТЫКІ Ў ВУЧЭБНА-НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ: МЕТОДЫКА АРГАНІЗАЦЫІ, ФОРМЫ РАБОТЫ

Фальклорная практыка студэнтаў філалагічнага факультэта з'яўляецца неад'емнай часткай вучэбнага працэсу пры падрыхтоўцы спецыялістаў-філолагаў. Тэрмін праходжання практыкі – 14 дзён (84 гадзіны). У адпаведнасці са Стандартам па фальклорнай практыцы на сённяшні дзень афіцыйна зацверджаны наступныя формы яе ажыццяўлення:

1) выезд груп з навуковым кіраўніком у запланаванае месца экспедыцыі (на фінансавых умовах аплаты ўсіх выдаткаў ВНУ);

2) пры адсутнасці фінансавання:

2.2. праца ў архіўных фальклорных фондах пры кафедры, якая ажыццяўляе практыку ў ВНУ;

2.3. праца па індывідуальных праграмах (замежныя студэнты).

Вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору з самага пачатку свайго існавання* прымае непасрэдны ўдзел у арганізацыі і правядзенні фальклорнай практыкі на філалагічным факультэце БДУ. Супрацоўнікі ВНЛ падтрымліваюць цесныя сувязі з выкладчыкамі кафедры тэорыі літаратуры, якія забяспечваюць выкладанне фальклору на факультэце, у напрамку практычнага азнаямлення студэнтаў 1-х курсаў з працай у архівах лабараторыі, падрыхтоўкай да практыкі ў палявых умовах, методыкай афармлення справаздач па фальклорнай практыцы, распрацоўкі вучэбна-метадычных дапаможнікаў.

З'яўляючыся структурным падраздзяленнем кафедры тэорыі літаратуры, ВНЛ беларускага фальклору мае і агульнауніверсітэцкі статус: апошнія 2 гады ў лабараторыі праходзяць фальклорна-краязнаўчую практыку студэнты спецыяльнасці «культуралогія» факультэта міжнародных адносін БДУ. Гэта ўскладае на супрацоўнікаў лабараторыі дадатковыя задачы па забеспячэнні вучэбнага працэсу для студэнтаў нефілалагічных спецыяльнасцей, нягледзячы на тое, што кіраўніцтва студэнцкімі групамі ў гэтым выпадку ажыццяўляюць выкладчыкі факультэта МЭА.

На сённяшні дзень у лабараторыі беларускага фальклору сфарміраваны 5 архіваў:

1) <u>рэгіянальны архіў</u> – змяшчае фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы з усіх абласцей Беларусі. Тут вядзецца работа па сістэматызацыі і інвентарызацыі фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, стварэнні тапаграфічнага каталога праведзеных экспедыцый, каталога інфармантаў і выканаўцаў фальклорных твораў;

---

* З'яўленне вучэбна-навуковай лабараторыі ў красавіку 2005 года стала вынікам рэарганізацыі навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору, заснаванай 1 студзеня 1981 года пры кафедры беларускай літаратуры. Змяненне назвы было звязана са змяненнем статусу лабараторыі: яна была пераведзена на бюджэтнае фінансаванне.

2) жанравы архіў – змяшчае тэксты фальклорных твораў пэўных відаў і жанраў. Тут вядзецца работа па навуковай унутрыжанравай класіфікацыі фальклорных адзінак, распачата работа па стварэнню камп’ютэрнай базы дадзеных архіва;

3) аўдыё- і 4) відэаархівы – змяшчаюць фона- і відэаматэрыялы (бабіны і CD-дыскі, відэакасеты і DVD-дыскі). Тут распачата работа па перазапісу бабінных фонаматэрыялаў і відэаматэрыялаў на сучасныя носьбіты інфармацыі;

5) фальклорны архіў іншых народаў свету – змяшчае фальклорна-этнаграфічныя запісы амаль з усіх рэспублік былога СССР і Усходняй Еўропы, а таксама з Кітая, Карэі, Індыі, Ірана. Тут вядзецца работа па сістэматызацыі і класіфікацыі матэрыялаў.

Значную дапамогу ў апрацоўцы першых трох архіваў аказваюць студэнты 1-га курса філалагічнага факультэта, якія загадам рэктара БДУ накіроўваюцца на праходжанне вучэбнай практыкі ў ВНЛ беларускага фальклору. Лабараторыя можа прыняць на практыку да 55 студэнтаў. Гэта абумоўлена дзвюма прычынамі: 1) невялікім штатам супрацоўнікаў лабараторыі (загадчык, 2 метадысты, лабарант, малодшы навуковы супрацоўнік), якія могуць весці работу са студэнтамі; 2) наяўнасцю працоўных месцаў у памяшканнях лабараторыі. З гэтых 55 чалавек 20 размяркоўваюцца ў камп’ютэрныя класы факультэта для ажыццяўлення адпаведных работ, астатнія 35 чалавек працуюць непасрэдна ў архівах лабараторыі.

Арганізацыя практыкі ў ВНЛ беларускага фальклору патрабуе правядзення сур’ёзнага **падрыхтоўчага этапа**, звязанага з устанаўленнем аб’ёму работ. Дзеля гэтага суміруецца інфармацыя аб стане спраў у кожным з архіваў лабараторыі*. Пасля неабходна зрабіць гэты «аб’ём» даступным для студэнтаў, а менавіта:

1) у рэгіянальным архіве супрацоўнікі лабараторыі праглядаюць кожную папку з фальклорна-этнаграфічнымі матэрыяламі з мэтай іх сістэматызацыі, выяўлення фальсіфікаваных твораў, стварэння (калі маецца патрэба) тапаграфічнага каталога, каталога збіральнікаў і каталога выканаўцаў, спісання чарнавых запісаў. Толькі пасля гэтага мож-

* Супрацоўнікі лабараторыі на працягу года працуюць у архівах і дакладна ведаюць, якія формы работ з’яўляюцца найбольш эфектыўнымі падчас студэнцкай практыкі.

на прапаноўваць студэнтам такую **форму** работы ў рэгіянальным архіве, як *складанне рэестравых ведамасцей пэўнай вобласці*. Гэтая форма работы досыць працаёмкая: студэнт поўнасцю праглядае матэрыялы кожнага сшытка ў папцы, сістэматызуючы матэрыялы па відах і жанрах, вызначаючы жанры, калі яны не вызначаны (часта з дапамогай кіраўніка). Пасля складае рэестравую ведамасць па наступных пунктах: нумар папкі, год экспедыцыі, населены пункт, віды і жанры фальклору, інфармант, збіральнік. Пры гэтым ажыццяўляецца падлік колькасці адзінак па кожным жанры і агульная колькасць фальклорных твораў, запісаных у пэўнай вёсцы. Пошук інфармацыі пра вёску, збіральніка і год запісу, а таксама фарміраванне папак па гадах экспедыцый і ўстанаўленне парадкавага нумару папкі – задача супрацоўніка лабараторыі напярэдадні практыкі.

2) у жанравым архіве прафесійнай апрацоўкі патрабуюць фальклорныя матэрыялы з боку вызначэння віду і жанру ў адпаведнасці з агульнапрынятымі крытэрыямі ўнутрыжанравай класіфікацыі. Дзеля гэтага ўвесь масіў тэкстаў, напрыклад, валачобных песень, правяраецца на правільнае вызначэнне жанру. Толькі пасля гэтага магчыма прапаноўваць студэнтам такую **форму** работы, як *разбор картак, напрыклад, па тэматычным прынцыпе, функцыянальным і г. д.* Папярэдні вопыт працы са студэнтамі ў жанравым архіве паказаў, што пры спробе самастойнай навуковай апрацоўкі фальклорных адзінак блытаецца і без таго да канца не ўпарадкаванае размеркаванне картак у шафах. Самастойна студэнты могуць ажыццяўляць **тэхнічныя формы работы**: *размяркоўваць карткі пэўнага жанру па адпаведных скрынях у шафах, праводзіць адбор варыянтаў аднаго і таго ж твора, весці ўлік іх рэгіянальнага распаўсюджання*.

3) у сілу спецыфікі працы ў аўдыёархіве да яе можна прыцягваць асобных студэнтаў, якія валодаюць сучаснымі электроннымі сродкамі апрацоўкі стужкавых бабін і касет, а таксама камп'ютэрнай тэхнікай (сканерам, спецыяльнымі праграмамі). Дзеля ажыццяўлення працы з бабінным стужкавым архівам, які налічвае каля 680 бабін рознага памеру, са згоды кіраўніцтва факультэта мы прыцягваем спецыяліста з лабараторыі ТСН, які на ўмовах пагадзіннай аплаты кіруе групай падчас фальклорнай практыкі. **Формы работы** ў бабінным фонаархіве наступныя: *праслухоўванне запісаў, спісанне бабін няякаснага гучання,*

алічбоўка бабінных запісаў, сканіраванне пашпартоў бабін і іх сістэматызацыя ў праграме «Excel».

Як адзначалася вышэй, студэнты падчас фальклорнай практыкі ў лабараторыі таксама працуюць у камп'ютэрных класах. З аднаго боку, гэта вымушаная мера (з прычыны немагчымасці размеркаваць усіх у архіўных памяшканнях), з другога – своеасаблівае рашэнне праблемы камп'ютэрызацыі архіўных фондаў лабараторыі, увядзенне іх у глабальную сетку Інтэрнэт, магчымасць стаць мабільнымі і г. д. Тут для студэнтаў існуе адзіна магчымая **форма работы** – *тэхнічны набор неабходнай інфармацыі*: напрыклад, *інвентарызацыйных ведамасцей паступлення матэрыялаў у лабараторыю, нефарматных картак з фальклорнымі адзінкамі для жанравага архіва ў праграме «Word»; рэестравых ведамасцей рэгіянальнага архіва ў праграме «Excel»; састарэлых матэрыялаў для рэгіянальнага архіва*. Дзеля арганізацыі работы ў камп'ютэрным класе супрацоўнікі лабараторыі ажыццяўляюць прагляд архіўных фондаў, выяўляюць матэрыялы, якія патрабуюць неадкладнага перанясення ў электронны варыянт.

Разумеючы ўсю важнасць працы ў архівах ВНЛ беларускага фальклору, яе супрацоўнікі ажыццяўляюць кантроль якасці студэнцкай работы. Названыя вышэй формы работы са студэнтамі былі выпрацаваны ўсяго за 2 гады існавання новастворанай лабараторыі. Зразумела, што яны не адзіныя: пасля заканчэння пэўнага аб'ёму работ будуць выпрацаваны новыя, якія дазволяць студэнтам на практыцы прыкласці свае веды па фальклору, а супрацоўнікам лабараторыі зрабіць архівы больш зручнымі для карыстання.

Рыма Кавалёва

ВМК ЯК СРОДАК АРГАНІЗАЦЫІ САМАСТОЙНАЙ РАБОТЫ СТУДЭНТАЎ ПРЫ ВЫВУЧЭННІ ФАЛЬКЛОРУ

Вучэбна-метадычны комплекс «Беларуская вусна-паэтычная творчасць» для студэнтаў філалагічнага факультэта спеыяльнасці 1-21 05 01 «Беларуская філалогія» выдадзены ў БДУ у 2005 г. [1]. Яго змест складаецца з наступных частак:

1. Праграма курса «Беларуская вусна-паэтычная творчасць», пры распрацоўцы якой быў улічаны вопыт беларускіх і расійскіх аўтараў, а таксама ўласны.

2. Практыкум з сямі модуляў: «Тэорыя фальклору», «Нацыянальная спецыфіка беларускага фальклору», «Вясельная абраднасць і яе паэзія», «Малыя жанры беларускага фальклору», «Беларуская фальклорная проза», «Пазаабрадавая лірыка беларусаў», «Фальклярыстыка як навука». Модулі ўключаюць рознаўзроўневыя мэтанакіраваныя заданні, практыкаванні, тэсты, навуковыя і ілюстрацыйныя матэрыялы, пытанні для самаправеркі, падрабязную метадычную распрацоўку практычных заняткаў з выкарыстыннем актыўных прыёмаў навучання.

3. Дапаможныя практычныя і метадычныя матэрыялы: кантрольныя тэсты, апісанне зместу і арганізацыі самастойнай работы студэнтаў, прынцыпаў бягучай і агульнай атэстацыі, пытанні да заліку, тэматыка курсавых, дыпломных і навукова-даследчых работ у рамках СНДЛ «Фальклярыстыка».

Самастойная работа студэнтаў падзяляецца на тры віды:

1. Не кантралюемая на працягу семестра, форма кантролю – выніковы залік.

2. Часткова кантралюемая, форма кантролю – практычныя заняткі, на якіх магчыма апытаць толькі частку студэнтаў.

3. Татальна кантралюемая з пісьмовай формай выканання.

У сетцы вучэбных гадзін кантралюемая самастойная работа КСР займае прыблізна 20%: 8 гадзін для КСР на фоне 30 лекцыйных і 12 практычных гадзін. Лекцыі ахопліваюць не больш за 30–35% праграмнага матэрыялу, прычым упор вымушана робіцца на пытаннях тэорыі і гісторыі фальклору, якія ў падручніках не закранаюцца наогул, выкладзены павярхоўна або з «учарашніх» навуковых пазіцый, напрыклад, «Фальклор як адметны тып слоўнага мастацтва», «Навуковыя прынцыпы перыядызацыі фальклору як традыцыйнага мастацтва», «Мастацкая сістэма фальклору», «Беларускі нацыянальны характар і фальклор», «Міфасфера і фальклор беларусаў», «Прынцыпы класіфікацыі фальклору» і шэраг іншых.

Тэматыка практычных заняткаў амаль не дубліруе лекцыйную за выключэннем асноватворнага пытання «Спецыфіка фальклору». Яна «закрывае» дзесьці каля 40% праграмнага матэрыялу. Падрыхтоўка да практычных заняткаў – даўняя і традыцыйная форма самастойнай работы студэнтаў. Яна ўключае засваенне матэрыялу, выкладзенага ў падручніку, вывучэнне першакрыніц (фальклорныя зборнікі)

і навуковай літаратуры, выкананне практычных і творчых заданняў, змешчаных у адпаведным модулі. Напрыклад, прапануецца параўнаць і пракаменціраваць тэарэтычныя пытанні, адказаць на пытанні, вызначыць сваю пазіцыю ў дачыненні пэўных сцвярджэнняў. Студэнты вучацца аргументавана даказваць, якія сцвярджэнні з'яўляюцца ісцінымі, а якія памылковымі, практычна вызначаць прыкметы калектыўнасці, яе ўнутраную і знешнюю форму і г.д. У розных метадычных версіях падаюцца пытанні для самаправеркі. Напрыклад, заданне «Праверце сябе, ці добра вы ведаеце найменні вясельных чыноў, іх функцыі, атрыбуты» складаецца з 20 тэзісаў тыпу: «Яго асноўныя атрыбуты – кветка справа на кашулі або на шапцы і прывязаны да рукі вышыты ручнік», «Ён садзіў вясельны каравай у печ» і пад.

Нескладаныя тэмы «Прыпеўкі», «Беларускі народны тэатр» і некаторыя іншыя пакідаюцца на некантралюемую самастойную работу. Гэта не значыць, што яны зусім выпадаюць з поля зроку. Напрыклад, ядро лекцыі «Выхаваўчы патэнцыял беларускага фальклору» складае якраз дзіцячы фальклор, віды беларускага народнага драматычнага мастацтва падрабязна апісваюцца пры выкладанні тэмы «Класіфікацыя беларускага фальклору». Акрамя таго, тэсты, якія студэнты выконваюць у плане падрыхтоўкі да прамежкавага заліку, ахопліваюць максімальна шырокі дыяпазон праблемных пытанняў і практычных заданняў.

А цяпер аб уласна КСР, г. зн. аб цалкам кантралюемай самастойнай рабоце студэнтаў. Галоўная праблема, на наш погляд, палягае ў вызначэнні яе канцэпцыі. Выкладчык, па-першае, павінен мець дакладнае ўяўленне аб аўдыторыі, з якой ён працуе. Па-другое, яму неабходна ўсведамляць мэты КСР. Мы, напрыклад, лічым кагнітыўна-памылковым выносіць на КСР простыя тэмы, што засталіся па-за межамі лекцыйных і практычных заняткаў, а мэты КСР, яе змест і формы вызначаем, зыходзячы з рэальнага ўзроўню падрыхтоўкі студэнтаў, развіцця асобы і звышзадачы – забяспечыць прафесійнае станаўленне філолага з творчым стылем мыслення і высокім узроўнем навуковай кампетэнцыі.

На жаль, даводзіцца канстатаваць, што ўжо цяпер мы пажынаем плады адукацыйнай памылкі, скіраванай у бок цэнтралізаванай тэставай праверкі ведаў выпускнікоў сярэдніх навучальных устаноў, вынікі якой становяцца (або не становяцца) пропускам у ВНУ. Мы зусім не супраць тэстаў як такіх, яны заўсёды так або інакш прысутнічалі

ў вучэбным працэсе, былі сродкам праверкі ведаў, уменняў і навыкаў. Заклапочанасць выклікае працэс дэгуманізацыі навучання, разбурэння сістэмы вучань-настаўнік, студэнт-выкладчык. Шматвяковая гісторыя развіцця чалавецтва пацвердзіла яе эфектыўнасць. Разумна было б не парушаць, а ўмацоўваць дадзеную лучнасць, якая пазіцыяніруе індывідуальны падыход да кожнай асобы.

У гэтых умовах выкладчыкі ВНУ, паасобку і разам, шукаюць шляхі нейтралізацыі трывожных наступстваў татальнай (бягучай і выніковай) камп'ютэрызацыі і «тэстызацыі», імкнуцца да такой мадэрнізацыі адукацыйных тэхналогій, якая здольна забяспечыць якаснае засваенне вучэбнага матэрыялу, а потым і якасную праверку ўзроўню засваення, а не колькасць засвоенага. Яшчэ раз адзначу: якімі б добрымі ні былі новыя адукацыйныя тэхналогіі, мэта можа быць дасягнута пры ўмове супрацоўніцтва выкладчыка і студэнта, развіцця творчай ініцыятывы абодвух бакоў.

З улікам усіх пазітыўных і негатыўных акалічнасцей фалькларысты БДУ распрацавалі і ўкаранілі ў вучэбны працэс праграму крэатыўнай самастойнай работы студэнтаў, вызначылі чатыры ўзаемазвязаныя этапы, кожнаму з якіх адпавядае пэўны від самастойнай работы, скіраваны на актывізацыю і ўскладненне кагнітыўнай сферы студэнта, выпрацоўку аптымальнага «спосабу ўпакоўкі» вучэбнага матэрыялу:

1. *Адукацыйны этап*. Ён амаль што традыцыйны – канспектаванне дзвюх тэарытычна значных навуковых прац па прапанове выкладчыка ці па выбары студэнта, але з абавязковым узгадненнем з выкладчыкам. Адна ўмова – працы павінны адпавядаць сучаснаму стану фалькларыстыкі, прэзентаваць эфектыўныя метады і прыёмы даследавання фальклорнай прозы (адзін канспект) і паэзіі (другі канспект), асобных жанраў, відаў, фальклорных тэкстаў наогул.

Чым выклікана вяртанне да даўно знаёмай формы самастойнай работы? Тым, што з яе дапамогай мы спадзяемся паўплываць на здольнасць студэнтаў комплексна ўспрымаць навуковую праблему. Манатоннае, дзесьці нават хаатычнае нарошчванне колькасці фактаў без здольнасці тэарэтычна іх асэнсоўваць нараджае кагнітыўны інфантылізм. Вось з гэтым расхістаннем інтэлектуальнага апарату мы сутыкаемся ўжо на лекцыях. Не ведаем, ці адыгрывае тут сваю ролю гендэрны фактар, але бачна, з якім напружаннем студэнткі філфака ўспрымаюць

тэарэтычны матэрыял, з якой цяжкасцю аперыруюць буйнымі інфармацыйнымі блокамі. Вядома, ёсць выключэнні (20–25%), але мы маем на ўвазе небяспечную тэндэнцыю да спрашчэння кагнітыўнай сферы.

Зноў заўважым, што справа не ў тэкстах, а ў іх непісьменным выкарыстанні, калі суб'ектаў навучання штурхаюць да аперыравання разрозненымі фактамі. Бачна таксама, што не заўсёды студэнты здольны прымяніць тэарэтычныя факты, тэрміны і паняцці на практыцы. Так, толькі дзве студэнткі з трох акадэмічных груп распазналі вобразны паралелізм. І ніхто не ведаў, на чым грунтуецца паралелізм псіхалагічны.

На жаль, для студэнта па-ранейшаму «здаць экзамен» раўнасільна «выкінуць з галавы». Калі літаратуразнаўчыя тэрміны і паняцці не трапляюць у доўгатэрміновую памяць, не ўкладаюцца ў сістэму, то адкуль узяцца крыніцы сілы працэсу мыслення на занятках па фальклору? Вось чаму мы патрабуем ад студэнта не проста канспект, а добра структурыраваную аналітычную працу з каментарыямі, заўвагамі, пытаннямі на палях, якія павінны займаць трэцюю частку старонкі. На занятках студэнт рэкламіруе навуковае даследаванне, абараняе свой канспект як найлепшы, даказвае эфектыўнасць уласнай методыкі канспектавання, прадстаўляючы структурныя блокі. Напрыканцы заняткаў вызначаецца рэйтынг канспектаў. Аналіз канспектаў з боку выкладчыка абавязковы. Пасля праверкі вынікі агучваюцца на наступнай лекцыі, каб паспець скіраваць студэнтаў на павышэнне якасці другога канспекта.

Параўнанне канспектаў аднаго і таго ж студэнта пакажа станоўчую або адмоўную інтэлектуальную дынаміку. У апошнім выпадку запрашаем студэнта на індывідуальную кансультацыю.

2. *Крэатыўна-індывідуальны этап,* калі студэнт працуе, але ў складзе падгруп, якія рыхтуюць калектыўныя даклады для прэзентацыі на практычных занятках. Прапануюцца дзве тэмы, каб у другі раз студэнты замацавалі навыкі працы ў часовым калектыве і ўлічылі недахопы, што выявіліся пры першай прэзентацыі: першая тэма – «Семантычныя коды вясельнай паэзіі беларусаў і іх вобразнае напаўненне», другая – «Жанравыя карціны свету казак».

Парадак падрыхтоўкі да прэзентацыі падрабязна апісаны ў ВМК з улікам спецыфікі тэмы [1; *67–68, 93–95*].

Крэатыўна-індывідуальны этап самастойнай працы студэнта скіраваны на стварэнне сітуацыі, калі той проста вымушаны асэнсаваць вялікую колькасць вясельных песень і казак, аб’яднаць тэорыю з практыкай, стварыць уласны навуковы прадукт.

Дадзены этап мае на мэце разбурыць два міфы, якія яшчэ існуюць у свядомасці часткі студэнтаў. Ні для каго не сакрэт, наколькі папулярны сівы міф пра разбітнога студэнта, які ўвесь семестр гуляе, за адну ноч рыхтуецца да іспытаў, больш-менш паспяхова праходзіць іх за кошт уласнай кемлівасці і знаходлівасці. Другі міф тычыцца ступені валодання фактычным фальклорным матэрыялам: маўляў, усё мы ведаем з дзяцінства і са школы, навошта звяртацца да першакрыніц, тое-сёе і так узгадаем на экзамене, хоць насамрэч у галаве студэнта калі што ёсць, то толькі ўспаміны пра нешта фальклорнае і нейкія несістэматызаваныя ўрыўкі (у лепшым выпадку). Падчас падрыхтоўкі калектыўнага даклада і яго прэзентацыі лёгка ўпэўніцца, наколькі абмежаваныя твае ўласныя веды пра фальклор. Беларускі фальклор багаты і разнастайны, што вымагае ад дакладчыка пошуку новых ракурсаў разгляду, каб студэнт убачыў глыбіню мастацкага зместу і змястоўнасці мастацкіх форм.

3. *Інтэлектуальна-пошукавы этап* рэалізуецца праз складанне «партфоліо». Этапы працы над «партфоліо» дакладна пазначаны ў ВМК [1, *133–135*]. Мэта задання – дысцыплінаваць мысленне студэнта і, па сутнасці, даць яму магчымасць авалодаць алгарытмам навуковай працы.

Бяда філолагаў, як можна было заўважыць, – адсутнасць логікі ў разважаннях, лагічныя разрывы, схільнасць да неўсвядомленай падмены аднаго пытання іншым, больш блізкім да разумення, адыход ад першапачатковай тэмы. Каб не быць галаслоўнай, спашлюся на вынікі выканання студэнтамі I курса філфака простага задання. На лекцыі даю студэнтам 5–6 хвілін, каб яны пісьмова адказалі на пытанне, змешчанае ў рубрыцы «Для роздуму»: «Уявіце сабе, што з жыцця сучаснага грамадства раптоўна знік не толькі фальклор, але і памяць пра яго існаванне (напрыклад, пад уплывам невядомага віруса, касмічнага выпраменьвання і падобнай фантастыкі). Ці заўважыць чалавецтва «прапажу»? Калі так, то дзякуючы якім рэшткам? Калі не, то аб чым гэта можа сведчыць?» [1, *48*].

Палова курса не зразумела штучнасці і інтэлектуальнай падаплёкі пытання. Студэнты з запалам, у публіцыстычна-замілаванай манеры, сталі запэўніваць, што фальклор проста не можа знікнуць. Напрыклад, як толькі жанчына падыйдзе да калыскі, яна, маўляў, адразу ўспомніць калыханку, што спявала ёй маці. Частка студэнтаў кінулася даказваць, што фальклор зноў адродзіцца, хоць ён будзе ўжо іншы. Частка, праўда, скарыстала падказку і выказалася ў тым сэнсе, што нейкія рэшткі фальклорнага застануцца ў матэрыяльнай культуры, спасылаючыся на арнаментыку. І толькі прыблізна дзесяць студэнтаў так-сяк зразумелі, што рэшткі слоўнага фальклору захаваюцца ў літаратуры і сваёй «чужароднасцю», «цытатнасцю» будуць сігналізаваць аб існаванні нейкай старонкі культуры, якая знікла, і тады паўстане пытанне генезісу і інтэрпрэтацыі рэштак. Крыху больш доказнымі былі меркаванні студэнтаў (5–6 чалавек), якія лічылі, што сучаснае чалавецтва не заўважыць «прапажы». Толькі два студэнты дазволілі сабе вольны стыль выказвання, блізкі да эсэістычнага. А задача выкладчыка палягала ў тым, каб праз цалкам умоўную сітуацыю абсалютнага знікнення фальклору паказаць, што ён не абмежаваны сферай натуральнага бытавання, а шырока запатрабаваны культурай, пранізваючы яе матэрыяльную і духоўную часткі, перш за ўсё літаратуру.

Такім чынам, пры складанні студэнтамі «партфоліо» мы свядома абмяжоўваем яго, прымушаем прайсці і апісаць ўвесь шлях да выбару тэмы даследавання. У скарочаным варыянце этапы працы над «партфоліо» выглядаюць наступным чынам (у ВМК яны патлумачаны):

1. Абгрунтуйце выбар шырокай вобласці азнаямлення.

1.1.Складзіце агульную бібліяграфію тэкстаў (фальклорных зборнікаў).

1.2. Зрабіце кароткі аналіз аднаго выдання.

2. Канкрэтызуйце *аб'ект* азнаямлення.

2.1. Адзначце крыніцу(ы) тэкстаў і іх колькасць.

2.2. Дастаткова ці недастаткова фактычнага матэрыялу?

2.3. Як можна знайсці дадатковы?

3. Асвятліце пошук і канкрэтызацыю *тэмы* даследавання.

3.1. Паразважайце ў сувязі з пошукам тэмы.

3.2. Выберыце тэму.

3.3. Сфармулюйце тэму, дакажыце яе актуальнасць.

3.4. Вызначце *прадмет* (пэўную навуковую праблему), *мэту* і *задачы* даследвання.

4. Складзіце навуковую бібліяграфію па канкрэтнай тэме.

4.1. Агульнатэарэтычная і агульнаметадалагічная літаратура (2–3 крыніцы).

4.2. Навуковыя даследаванні па тэме (3–4 крыніцы).

4.3. Кароткі аналіз адной кнігі і аднаго навуковага артыкула (або 3–4 артыкулаў, калі няма асобнай кнігі).

4.4. Выпіскі і цытаты.

4.5. Цікавыя цытаты з іншых крыніц.

4.6. Дадатковы матэрыял.

5. Прапановы.

5.1. Прапануйце 2–3 тэмы эсэ ў сувязі з вашай навуковай тэмай.

5.2. Прапануйце 2–3 тэмы курсавых работ. Фармулёўка павінна быць праблемнай, уключаць навуковыя тэрміны і паняцці.

Абарона «партфоліо» адбываецца на занятках. Выкладчык абавязкова правярае выкананне працы і на наступных занятках падагульняе вынікі.

Фармальны і змястоўны статус «партфоліо», як паказала практыка, – важнейшы паказчык узроўню інтэлектуальнай актыўнасці студэнта і хібаў у лагічным мысленні. Нават пры прапануемай пакрокавай раскладцы задання шэраг студэнтаў ухітраецца ўсё пераблытаць. Заўважана таксама безумоўная карэляцыя паміж адзнакай за «партфоліо» і выніковай. Наогул праз «партфоліо» студэнт бачны як на далоні. Нейкую карэкцыю яго лагічнага апарату мы праводзім у індывідуальным парадку на кансультацыях.

4. *Творчы этап самастойнай работы студэнта*. На наш погляд, фарміраванне паўнацэннага спецыяліста-філолага магчыма толькі шляхам спалучэння дзвюх узаемадапаўняльных стратэгій, скіраваных на абуджэнне інтэлектуальнага пошуку і на абуджэнне духу. Творчы этап якраз і ўключае механізм актывізацыі духу, забяспечвае пераход ад мадэлі інтэлектуальнага пошуку да мадэлі комплекснага асэнсавання праблемы.

Мы аддалі перавагу такому віду творчай работы, як навуковае эсэ на адну з прапанаваных тэм, згрунтаваных у восем блокаў і забяспечаных спісам літаратуры [1, *135–139*]. Тэмы носяць пошукавы

характар і сфармуляваны такім чынам, каб разбурыць стэрэатыпнае ўспрыманне фальклору, звярнуць увагу студэнтаў на спецыфічныя з'явы культуры і навукі, у сферы якой выпрацаваліся новыя паняцці і канцэпцыі. Напрыклад: «Рэальнае і віртуальнае жыццё фальклору», «Фальклорная, літаратурная і візуальная міфалагізацыя беларускай гісторыі», «Мастацкія эксперыменты з прасторай і часам у фальклоры», «Семантыка магчымых светаў і фальклор», «Чалавек паміж дабром і злом у фальклоры» і да т. п.

Аб'ём эсэ 5–10 старонак, форма – адвольная, кампазіцыя – свабодная, стыль – навукова-публіцыстычны з паэтычна-вобразнай афарбоўкай думак (стылістычна нейтральныя працы не залічваюцца). Аўтар павінен выпрацаваць уласную базісную ідэю, пажадана альтэрнатыўную, смелую, нават вар'яцкую. Напрыклад, адзін студэнт паспрабаваў абгрунтаваць (і даволі ўдала) сваё меркаванне, што апавядальныя міфалагічныя структуры маглі аформіцца толькі маючы прыклад у выглядзе фальклорных узораў, а не наадварот. Яшчэ дзве абавязковыя ўмовы: у сваіх разважаннях абапірацца на канкрэтныя фальклорныя прыклады і прадэманстраваць палемічны патэнцыял у дыялогу з 3–5 асобамі, сярод якіх могуць быць фальклярысты, філосафы, літаратуразнаўцы, культуролагі, нават сусед па інтэрнату, рэспандэнт па інтэрнэту, вымышлены персанаж, фальклорны герой і г. д.

Каб студэнты ўніклі ў асаблівасці стылю эсэ, прапануем звярнуцца да эсэ беларускіх аўтараў. Іх аналіз – дадатак да ўласнай працы.

Творчы этап уключае таксама ўдзел студэнтаў у такіх формах арганізацыі практычных заняткаў, як дыскусія па тыпу «за» і «супраць» – тэмы «Спецыфіка фальклору», «свабодны семінар» – тэма «Нацыянальная адметнасць беларускага фальклору». Сэнсава-вобразныя мажлівасці прыказак студэнт можа прадэманстраваць на прыкладзе ўласнай творчай работы (прыблізныя тэмы прапануюцца). Абавязковая ўмова – выбар студэнтам вобраза-«маскі», ад імя якой будзе весціся маналог. Ролевыя этыка-псіхалагічныя «эцюды» дазваляюць усебакова асэнсаваць тыповыя жыццёвыя сітуацыі ў любоўных і сямейна-бытавых песнях.

Такім чынам, вучэбна-метадычны комплекс арыентаваны на прафесійныя, узроставыя, гендэрныя і ментальна-псіхалагічныя асаблівасці студэнцкай аўдыторыі. Сукупнасць яго матэрыялаў забяспечвае

функцыяніраванне цэласнай мадэлі КСР, якая грунтуецца на творчым супрацоўніцтве абодвух бакоў – выкладчыка і студэнтаў. Праграма самастойнай работы абапіраецца на канцэпцыю развіцця крэатыўных магчымасцей асобы, ускладнення яе кагнітыўнай сферы. Вынікам самастойнай работы студэнтаў у такім выпадку з'яўляюцца «прадукты» ўласнай творчасці – ад аналітычнага канспекта да эмацыянальна-комплекснага асэнсавання прблемы ў выглядзе навукова-публіцыстычнага эсэ.

Змест КСР не мае жорсткай рэгламентацыі, ён можа вар'іравацца (і вар'іруецца), карэкціравацца (і карэкціруецца) у адпаведнасці з прафесійнымі і асабістымі інтарэсамі студэнтаў, непарушным застаецца адно – стымуляцыя інтэлектуальна-творчай ініцыятывы тандэма выкладчык-студэнт.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кавалёва Р. М.* Беларуская вусна-паэтычная творчасць: вучэб.-метад. комплекс для студэнтаў філал. фак. спец. 1-21 05 01 «Беларуская філалогія». Мн., 2005.

Ольга Приемко

СВАДЕБНЫЙ ФОЛЬКЛОР: СТРАТЕГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ

Тема «Свадебная поэзия» является неотъемлемой составляющей лекционного курса «Русский фольклор», который читается во втором семестре первокурсникам филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Практика нам показала, что в стратегии преподавания этого важного раздела нельзя опираться на методические разработки российских фольклористов. Согласно их подходу, при изучении свадебной традиции основное внимание уделяется этнографической составляющей обрядового комплекса. Например, в учебнике «Русское устное народное творчество» В. П. Аникина (М., 2001) в главе «Свадебный фольклор» представлены не свадебные песни, а основные обрядовые церемонии: «Предсвадебный сговор», «Канун свадьбы», «Венчание», «Свадебный пир». Разумеется, автор обращается и к текстам свадебного фольклора, но выступают они исключительно в качестве поэтапной иллюстрации обряда. Аналогичное наблюдаем в учебниках «Русское устное народное творчество» Н. И. Кравцова

и С. Г. Лазутина (М., 1983) и «Русский фольклор» Т. В. Зуевой и Б. П. Кирдана (М., 2000). К анализу свадебной поэзии исследователи применяют известный в фольклористике этнографический подход. Но, к сожалению, из поля зрения авторов выпадает образный компонент, связанный с осмыслением фольклора как искусства слова, вследствие чего поэзия свадебного обряда рассматривается без надлежащего эстетического анализа, а это дезориентирует филологическую аудиторию.

Многолетние наблюдения убедили нас в необходимости пересмотра некоторых аспектов стратегии преподнесения темы «Свадебный фольклор». В первую очередь мы обращаем внимание студентов на то, что свадебные песни – одна из наиболее объемных областей обрядового творчества, включающая различные по структуре, функции, семантике и поэтике тексты. Начиная их изучение, мы предлагаем взять за основу жанровое деление, опирающееся на такие основные характеристики жанра, как общность содержания, функции и композиционной формы. Анализируя репертуарный состав русской свадьбы, включающий ритуальные, заклинательные, величальные, корильные и лирические обрядовые песни, приходим к выводу, что в «чистом» виде песни названных жанров выделить не всегда возможно. В большинстве случаев их границы определяются лишь относительно, поскольку каждое произведение взаимодействует в контексте обряда с другими. Очевидно, что в свадебном фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию тех или иных поэтических явлений, что приводит к размыванию жанровых границ. Углубляя теоретический аспект, мы помогаем студенческой аудитории прийти к мысли о необходимости исследовать синтагматические отношения поэтических произведений с учетом трех основных характеристик жанра. Дальнейший анализ показывает, что в комплексе русской свадьбы складываются объективные условия перехода произведений из одной жанровой группы в другую, происходит контаминация близких по функции и поэтической образности текстов, которая осуществляется на уровне композиции и содержательных блоков песен.

Особое внимание уделяется вычленению художественной составляющей функционального плана свадебных текстов. На конкретных примерах показывается, что кроме основной функции каждый жанр выполняет в обряде ряд дополнительных. Например, ритуальные пес-

ни при сохранении доминирующей функции – формировать обрядовое действие, фиксировать его совершение, выполняли дополнительно ряд нагрузок, характерных для песен других жанров: в них содержались величания, заклинания, передавались обрядовые чувства, нередким было стремление повеселить собравшихся. Лирические песни, в свою очередь, могли наподобие ритуальных песен направлять обрядовое действие, наподобие величальных – идеализировать, даже заклинать и т. д. Свадебный контекст определял аналогичную полифункциональную направленность и других жанров свадебных песен, хотя стержневая функция сохранялась, выступая в качестве критерия определения жанровой принадлежности.

Композиция поэтических произведений – один из основных вопросов на практических занятиях. Мы подводим студентов к выводу, что она также представляет доказательства взаимосвязи и взаимообусловленности свадебных жанров.

Студенты учатся находить убедительные доказательства того, что поэтическое содержание текстов во многом зависит от функции жанра, однако постоянное взаимодействие свадебных песен накладывает отпечаток на их форму. Например, темой ритуальных песен стал не только обряд, но и психологические переживания свадебных персонажей. Анализ показывает, что основой, определяющей содержание песен любого жанра, является обряд. Например, развертывание обряда выпечки каравая во времени и пространстве определяет тематику песен, сопровождающих его. Ритуальные тексты извещают о выпечке обрядового хлеба, призывают приступить к его украшению и т. д. В величальных идеализируются каравайницы, объектом восхваления является сам каравай. Лирические песни передают чувство радости присутствующих, что хлеб удался. Корильные показывают каравайниц в юмористическом ключе. Далее следует вполне обоснованный вывод: какова бы ни была жанровая принадлежность песен, их содержание и тематика всецело зависят от движения обряда, а также от апелляции к его ритуальному содержанию. Таким образом, синтагматические отношения содержательного уровня обеспечивают связь и взаимодействие жанров в контексте свадебной обрядности.

Практика показывает, что после первичного знакомства с жанровым компонентом фольклорного слова студентам легче переходить

к следующему этапу. В частности, наиболее пытливые студенты обращают внимание на то, что к факторам развития жанра ритуальных песен относятся не только интраобрядовые условия, но и эмоционально-психологические, при наличии которых расширяются функционально-поэтические границы песен, появляются элементы идеализации, и порой ритуальные песни по своей форме приближаются к величальным. При рассмотрении генетических, функциональных и образно-поэтических отношений величальных песен с заклинательными, ритуальными и свадебными лирическими выясняется доминирование специфических форм, подчиненных функции ритуальной идеализации жениха, невесты, их родных и других чинов русской свадьбы. Сравнивая корильные и величальные песни, студенты выделяют общую структуру повествовательных элементов и отмечают разную функцию оценочных деталей в них. Отмечаем, что использование обряда как объекта поэтического описания стало одним из направлений расширения тематики и художественной образности большой группы лирических песен, содержащих эмоциональное переживание действий, передающих мысли и чувства участников, комментирующих обрядовые события. Не вызывает сомнений вывод, что на формирование структуры лирических песен оказали воздействие художественные традиции более ранних по времени возникновения произведений. Новые образные потенции жанра ярко проявились при организации инициированных обрядом чувств и переживаний и их художественном воплощении.

НАШЫ АЎТАРЫ

Алфёрава Алена – кандыдат філалагічных навук, навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН РБ.

Андрэеў Анатоль – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Арлова Вера – студэнтка 3 курса філфака БДУ.

Баранкевіч Лілія – супрацоўнік кабінета народнай музыкі БДАМ.

Верына Ульяна – кандыдат філалагічных навук.

Вяргеенка Святлана – суіскальнік кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі ГДУ імя Ф. Скарыны.

Гарбачоў Алесь – старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры БДУ.

Дзюкава Эла – выкладчык кафедры славянскіх літаратур БДУ.

Есіс Яўген – студэнт 4 курса Мозырскага ДПУ імя І. Шамякіна.

Жыгунова Святлана – дырэктар Лагойскага гісторыка-краязнаўчага музея.

Кабржыцкая Тацціяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры славянскіх літаратур БДУ.

Кавалёва Рыма – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Каратай Віктар – супрацоўнік ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Кастрыца Алена – кандыдат філалагічных навук.

Кісялеўская Марына – выкладчык кафедры замежнай мовы ДУА ІПНК пры НАН РБ.

Кенька Міхась – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Корсак Вольга – кандыдат філалагічных навук, выкладчык БДПУ імя М. Танка.

Латышкевіч Маргарыта – студэнтка 3 курса філфака БДУ.

Лук'янава Тацціяна – метадыст ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Марозава Тацціяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык ВНЛ беларускага фальклору БДУ.

Навойчык Павел – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры славянскіх літаратур БДУ.

Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі ГДУ імя Ф. Скарыны.

Пазюра Настасся – студэнтка 5 курса філфака БДУ.

Палукошка Алёна – студэнтка 5 курса філфака БДУ.

Парыцкі Уладзіслаў – студэнт 2 курса філфака БДУ

Прыемка Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Рагойша Вячаслаў – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Рагойша Усевалад – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Рак Ганна – аспірант кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.

Раманава Вольга – кандыдат філалагічных навук.

Собалева Любоў – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.

Смольская Алена – студэнтка 3 курса філфака БДУ.

Синюк Вікторыя – студэнтка 2 курса філфака БДУ.

Таразевіч Алена – аспірант кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Ткачова Паліна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Фаменкова Марына – выкладчык кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.

Хоббель Марына – кандыдат філалагічных навук.

Цалка Пятро – студэнт 1 курса ГДУ імя Ф. Скарыны.

Шамякіна Славяна – выкладчык кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Шваба Ганна – супрацоўнік кабінета-музея беларускай народнай культуры БДУ.

Швед Іна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускага літаратуразнаўства БрДПУ імя А. С. Пушкіна.

Шэўчык Людміла – аспірант кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства БДУ.

Янкута Ганна – магістрант кафедры замежнай літаратуры БДУ.

Яновіч Алена – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры рускай мовы БДУ.

Яўных Алеся – студэнтка 3 курса ГДУ імя Ф. Скарыны.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ
КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў
Выпуск 5

У аўтарскай рэдакцыі

Мастак вокладкі *Т. Ю. Таран*
Камп’ютэрная вёрстка *В. В. Шалемава*

Адказны за выпуск *С. Л. Жукава*

Падпісана да друку 09.06.2008. Фармат 60×84/16.
Папера афсетная. Гарнітура Таймс. Друк на рызографе.
Ум. др. арк. 16,97. Ул.-выд. арк. 15,44.
Тыраж 100 экз. Заказ 348.

Выдавец і паліграфічнае выкананне УП «Бестпрынт»
Ліцэнзія ЛВ № 02330/0131623 ад 02.03.2004 г.
Ліцэнзія ЛП № 02330/0131529 ад 30.04.2004 г.
220026, г. Мінск, вул. Філатава, 9